СУЧАСНІСТЬ

ЛИПЕНЬ–СЕРПЕНЬ 1971
Ч. 7—8 (127—128)

І. КАЛИНЕЦЬ: КОРОНУВАННЯ ОПУДАЛА

М. НЕЧИТАЙЛО-АНДРІЄНКО: ТРИ СОРОЧКИ

Б. КРАВЦІВ ПРО З'ЇЗД ПИСЬМЕННИКІВ

Г. КОСТЮК: Л. УКРАЇНКА І В. ВИННИЧЕНКО

«SUČASNIST» — JULI-AUGUST 1971
8 MÜNCHEN 2, KARLSPLATZ 8/III

Уперше в повному перекладі українською мовою!

ФРАНСУА ВІЙОН

ЖИТТЯ І ТВОРИ

Переклад, вступна стаття і коментарі Святослава Гординського. Книжка на 144 сторінки формату великої вісімки.

Ціна: 4— дол., у Німеччині — 14 НМ, у інших країнах — рівновартість у місцевій валюті.

З замовленнями звертатися до в-ва «Сучасність».

Дослідно-видавниче об'єднання ПРОЛОГ у Нью-Йорку

опублікувало в серії

«Суспільно-політична бібліотека» — ч. 19

гостро публіцистичну працю, перше видання якої появилося

в 1919 році в Саратові:

Сергій Мазлах і Василь Шахрай

ДО ХВИЛІ

Що діється на Україні і з Україною

Вступне слово Івана Майстренка.

На зміст цієї книги складаються такі розділи: Pro domo — Війна і революція — Дві доби революції — Росія й Україна на тлі світових подій — Стратегічний плян відродження єдиної і неділимої Росії — Скоропадський і Денікін — Директорія — Тимчасовий робітничо-селянський уряд України — Окупанти — Тенденція українського руху: самостійна Україна — Революція в Австрії. Галичина — Чи можлива незалежна від Росії Україна? — Як пишуть історію — Український національний рух на тлі сучасного капіталістично-імперіялістичного господарства — Єдність чи самостійність? Дві політики — Союз пролетаріяту з дрібною буржуазією проти світового імперіялізму — Столипінщина — Українська комуністична партія (більшовиків) — Ми «націоналісти». Ми «шовіністи» — Запитання тов. Ленінові.

Книжка має 304 стор. Ціна — 3 дол., або відповідна сума в перерахунку на іншу валюту.

З замовленнями звертатися до видавництв «Пролог» та «Сучасність».

Адреса вид-ва ПРОЛОГ: Prolog Research Corporation
875 West End Ave.
New York, N. Y. 10025, U.S.A.

СУЧАСНІСТЬ

**ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО,
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ**

ЛИПЕНЬ–СЕРПЕНЬ 1971
Ч. 7—8 (127—128)
РІК ВИДАННЯ ОДИНАДЦЯТИЙ
МЮНХЕН

Видає: Українське товариство закордонних студій «Сучасність»

Редакційна колегія: Богдан Бойчук, Вольфрам Бургардт, Богдан Кравців, Аркадія Оленська-Петришин, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Богдан Рубчак, Олег С. Федишин

Редакція не приймає матеріялів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті і правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Передруки та переклади дозволені тільки за виразним поданням джерела.

Gemäß dem Gesetz über die Presse vom 3. 10. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäß der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. 2. 1950 wird mitgeteilt:

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien «Sučasnist» e. V.
8 München 2
Karlsplatz 8/III (Telefon 59 46 67)
Bundesrepublik Deutschland

Geschäftsführer und für den Inhalt verantwortlich: Roman Tymkewycz

Druck: »Logos« GmbH, Buchdruckerei und Verlag,
8 München 19, Bothmerstraße 14.

Коронування опудала (І)

ІЗ ПРОМОВЛЯНЬ ДО СУМЛІННЯ У ЛЬВОВІ 1968—1969 РОКИ*

Ігор Калинець

Щось, певно є в них, як
би там воно не було, —
й вони щасливіші за
інших.
А потім одному з них
дістається сама порожня.
е. гемінґвей «За рікою, в затінку дерев»

І. КОРОНУВАННЯ ОПУДАЛА

Посеред вулиці де не знаходиш нічого
окрім себе у натовпі чужих поглянути
на себе збоку заслуговує моя самотність
на відзначення . . . . . .
навіть тоді коли ми ще раз випадково
зустрілися визволилася твоя рука з моєї як човен від пристані до лиця тобі
се огірчення сей жаль самої себе . . .
отож коронування відбулось в будень
без жодних церемоній і сальв пошпурено з опудала традиційного бриля натомість нап'ято бляшану корону . . . .
безмежжя часу в опудала для осмислення
цієї події занадто горде воно щоб тріпотіти рукавами видзвонювати брязкальцями пудити горобців найкраще замкнутися під короною погортати том Сковороди
пережити вічність літа найдовше життя

---

* Передруковуємо — без дозволу й відома автора (бо дозволу й згоди в сучасних умовах від радянських авторів одержати неможливо) з поширюваного на Україні машинопису, мабуть, третю збірку відомого західньоукраїнського поета, автора збірок «Вогонь Купала» і «Відчинення вертепу» Ігоря Калинця, як документ нових поетичних пошуків і досягнень сучасної української поезії. В неавторизованому тексті можуть бути помилки й огріхи, є місця, що їх годі прочитати, але все це треба залишити на сумлінні тих, що переписували. Машинопис датований: Київ, 1970. — Редакція.

у самоті начебто у пісковому годиннику
пересипається пісок усіх пустель світу.
після коронування явно не можеш бути
звичайним опудалом страхопудом посеред сумного поля посеред вулиці де не
знаходиш нічого окрім себе зазираєш у
глухі нетрі єства . . . . . .
навіть тоді коли ми ще раз випадково
зустрілися з довгою надумою обірвати
все не було що обривати вже було обірвано се було ясним як день ти не захотіла
завважати моєї корони ти напевно подумала він такий як усі а я вінценосець
обранець з-поміж мільйонів маю право також когось увінчати . . . . .
відходиш мною вирізнена в натовпі хай
може тільки до вечора але хто-зна чи
не на все життя . . . . . .
переживаю твоє огірчення втричі переживаю а се тому що відзначення нелегке . . . . . .
найважливіше не свято коронування а те
як носити корону сміховинно виглядаю
не пасує вона до дрантя що поверх
мене у своєму королівстві я не король
а тільки сторож ставши птахом не втечу
від себе покинувши поле втрачу своє
призначення скинувши вінець все одно
не визволю себе з нетрів свідомості не
має також значення з чого корона золота і самоцвітів чи тільки з бляхи корона є корона вона винагорода за страждання
за самотність посеред поля за ланцюг
обов'язку . . . . . .
коли на далекому обрії угледжу тебе не
можу зробити й одного кроку . . . . .
ти не розумієш сього . . . . . .

II. НИНІШНЯ ВЕСНА

випадковосте
все стече з тебе
як вода з пір'я
а мені на плечі
завдай гіркоту
камінь сумніву
завдай
чи ти випадковосте
мені суджена

*

нинішня весна сільце на пташку
майстрування знади на янголя

пурхає собі містом світиться містом
ані гадки що пташеня воно янголя

нинішня весна скоштує смутку
не заманиться не ловиться хіба що
впустить у сильце золоте пірце
намалюється мені на іконі сну

нинішня зима сильце на пташку
готування зради на янголя
бо що коли здогадається
що воно пташеня що воно янголя

*

присип мене
волосся
золотим листям

переспати б отак
сю весну

бо відлине золото
до гаю світання

пробудження
висітиме як меч

а ніч моя
не піде на ніч

*

віконце люба віконце
у світ де побував я
де забагато для мене щастя
а радості замало

віконце люба віконце
зовсім тепер порожнє
нема мене у зіниці
ані силуета серця

віконце люба віконце
головою не розбити
хіба під синім порогом
у сльозу зібратись

*

я подарувавши білий день відходжу
я подарувавши голубий день відходжу
я подарувавши червоний день відходжу
чи подарувати тобі ще один день відходячи

був для тебе білий день моє волосся
був для тебе голубий день мої очі
був для тебе червоний день мої уста
але не було дня який би міг бути

лишаю пам'ять білого дня на чорний
лишаю пам'ять голубого дня на чорний
лишаю пам'ять червоного дня на чорний
але завжди бракуватиме одного дня на чорний

*

не розкусити
золотого горішка

не осягти
зерняти єства

тільки ломати
зуб запитання

кров'ю зійти

залишишся
нерозколеним горіхом

не осягненим зерням

жінко

III. ОСМИСЛЕННЯ ПОРОГА

привів я тебе за цей поріг що переступав
тисячу разів і тисячу перший переступив з
тобою межу дому і світу межу узвичаєности
і вічно сподіваної ілюзії . . . . . .
що може трапитися в тисячу перший коли
був досвід ранку полудня вечора ночі весни
літа осені зими півдодев'ятої в яку б
то не було погоду в яку б то не було пору
душі смутку чи радості сходами додолу і схо-
дами наверх завжди повертався ніколи у
вчора також ніколи у завтра . . . . .

переступаючи я переступав дійсне те що
існує об що можна спіткнутися відчути біль
і що не ніс би скажімо квітку а квіткою
залишилася хоч би була вона квіткою самоти
зберігала через поріг колір обриси запах .
не був поріг нічим окрім поліна
ніщо не було в ньому скрите гілочки і лис-
тя втрачені раз назавжди не зможе ніколи
вином землі упитися хіба що був символом
дій мій замок мій з тонкими як папір
стінами . . . . . .
на сей раз переступив з тобою межу усвідом-
люючи що все заховане за поверхнею десь
мусило причаєне тривати через цілий час
відчинив двері і коли б ми мали у руках
квіт яблуні не залишився б квітом а став
би у наших руках яблуком або зерням . .
так і трапилося хотів уже відректися не
знаю сієї сього зерня окреслилась твоя
незформованість нестиглість нагадала оско-
му допоміг скласти домашню вправу якоюсь
кінозіркою позабавилася торочили обрус ні-
яковости те що скрито випливло дивне твоє
признання вперше знаєш мовила тоді випила
келих вогню посеред квітчастого лугу не
пригадую відчуття пригадую терпкощі
червону ромашку розчарування перед устами
ношу хто тепер мене прийме згвалтовану
цікавістю . . . . . , . . .
шелестить солома слів солома волосся яс-
но мені крізь нього як у полудень воно
тепер молодше на декілька літ на десят-
ки ласк на одно скоштування яблука пізнан-
ня . . . . . .
не пожадав я гіркоти дівочости
був на десять літ зеленішим дівчинко
зерня будь ще опізнаєш терпкощі розчару-
вання червону ромашку побіля вуст хай
буде так як є домашня вправа торочки
з обруса ніяковости тримати стеблинки
пальців найбільша відвага найповніше щас-
тя викохати на пучечках бруньки ніжности .
переступивши і сходами до дому
вернулися солоні тягарі повні чаші ро-
зуміння все заіснувало до цього і се що
ти жінка яка на квітчастому лузі заскоро
зрозуміла кохання та не зрозуміла щастя
а я той що переступив тисячу разів і мов
не було тисячу першого не було великого
повернення в країну чорного зерняти в епоху
допізнання перетнув межу в напрямі до узви-

чаєного коли квітка залишається тільки квіткою хоч би вона була квіткою самоти і зберігла поріг колір обриси запах а реальне
те що зверху те що зверху . . . . . .
відвозить автобус жінку яку я кохаю і не
посмів торкнутися коли вона перед хвилею
була невинною біжу сходами боже виповни
благаю пустоту сподівання дай ніщо пере-
ступивши поріг . . . . . .

IV. ОСМИСЛЕННЯ ВЕЧОРА

Котре вибрати повертаючись на вулицю
з-під знаку елегії з двох прямокутників рожевого і голубого такі чіткі окреслення такі інтенсивні барви два кольорові кадри
серед чорнобілого фільму на вулиці . . .
чи відаєш що на їх терезах важиться настрій
розуміння вечора або й самого себе . . . .
одхилить уява рожеву штору побачиш жінку
що чекає рідна вона до найменшого проміннячка усміху віра їй янгол-хоронитель
не знає біля вуха злого язика сумніву запалює свічки сподівання окрилена може підлетіти до стелі до вікна до дверей не клич
бо вмре від щастя не угледівши хто той
стукіт не гукання . . . . . .
рожеве світання на ліжкові благовістить постіль жага виїдає очі святкують руки недалекими обіймами вибігають навстріч поперед
слів запам'ятай все отак у послідовності
кімнату предмет за предметом не омини портрету невідомої на стіні підсолоджена
рожевим бляском у довгі її пальці
ринуло життя се ж твої пальці тримається на них зелене яблуко світу як на
іконі . . . . . .
одхилили голубу фіранку хіба ся жінка
чужа лінії окреслюючи силует стікає у
велику сльозу хіба вона не рідна аж до
мізинця бронзою суму прикована до підлоги не клич бо вмре від зневіри що було
гукання що був стукіт сині відсвіти на
постелі цілувалося безсоння з подушкою
солоне море вийшло з берегів підстрелені
птахи рук чорним светром присипані дві
білі моголи не моляться до них твої долоні . . . . . .
ті ж меблі та ж кімната навіть та невідома чомусь у синьому серпанку жест

руки для зречення довгі пальці як сироти
виросли світові на поталу ніщо крім
неба не втримається на них . . . . . .
втікай від сих вікон вибору роздвоєння
маєш чорнобіле вздовж тихої вулиці що
з-під знаку елегії ущасливлюючи одно по-
гасиш інше не виважиш розуміння вечора
самого себе одбереш вулиці один колір
вибереш вікно мов око у перспективі ва-
гань напіткаю істину що тонша як волосок
бо ж є одні двері до одної жінки відчиниш
двері зіллється рожеве з голубим у сіробі-
ле кивне на привітання подасть вечерю бу-
денним будеш ситий обірви волосок вулиця
довга і печальна і ніщо не заливається але
й не переважує . . . . . .

V. АВТОПОРТРЕТ

V. 1

Автопортрет
з крилом
архангела

Одна пара закоханих
довго блукала карим полем
вже було поночі
коли вона здогадалася
податися додому

нещасна дівчина
вгледівши щасливу пару
вирішила взагалі не повертатися
з карого поля

*

рушив я назирці за нею
спала вона на землі
біля райських мурів
спадала вранішня сльоза

під згуки срібної сурми
відчинилася брама

архангел назад у піхви
послав огенного меча

дівчина була така беззахисна
що він прикрив її
своїм крилом

V. 2

неможливо передати
зчудування дівчини
коли вона прокинулася

ранок був як ранок
але крило не було буденним

подекуди траплялись срібні
а то й золоті пір'їни

дівчина провела пальцем по крилі
срібні пірця видали ніжний
перезвук
як струни арфи

*

коли вона спала
я вибудував для неї терем
приносив їй потрави
коли вона спала

звикла до несподіванок
як до сходу сонця

вірила в чари крила

вже на другий день
грала вона солодко

що тремтіла моя душа
як дека скрипки

V. 3

довший час
я не показувався їй на очі

захований за віями
як за густим частоколом

всіх десять її пісеньок
я навчився не мавши слуху

коли вона тулила крило
до грудей
я хотів бути крилом

одного вечора
навіть зазирнув у шпарину
як вона роздягалася

врешті я відважився
вийти зі сховку

був день як день
та бачила мене дівчина

порухав я
задерев'янілою рукою
не завважила жесту

крихким голосом
я заспівав одної з її пісеньок
не почула співу

з розпуки вхопив її за руку
не відчула доторку

пройшла крізь мене
мов крізь ніщо

V. 4

он як
просичав її услід

глупої ночі
я повищипую всі
срібні і золоті пір'їни

стане крило жалюгідним
достеменно обскубаним
гусячим крилом

у кут пожбурю
завжди
тішився я

якої ти заспіваєш завтра

повен подолок жалю
понесла дівчина
до райських мурів

із згуком срібної сурми
відчинилася брама

не послав архангел у піхви
вогенного меча

помийнице
прогримів він
що зробила з моїм крилом

певно на ньому
блудила вночі з приблудами

я був відомщений

V. 5

Одна пара закоханих
довго блукала карим полем
вже було поночі
коли вона здогадалася
податися додому

ай вигукнула наречена
я спіткнулася
об якесь гусяче крило

ой вигукнув наречений

я спіткнувся об людину

облиш
прошепотіла наречена
краще втікаймо

бо що як вона
н е ж и в а

VI. СТИХОТВОРИ ПРО НЕПЕВНІСТЬ

VI. 1

Хтось ішов попереду мене
сим шляхом

хтось на кам'яному порозі
залишив знак коліна

хтось за мною стояв
коли я гасив свічку

хтось подув мені із-за плеча
коли я зірвав кульбабу

*

зорі були добрі
і були зорі недобрі

коли я дивився на добрі зорі
було все гаразд

коли глянув на недобрі зорі
хтось поклав руку на серце

та біля моєї тіні
не було твоєї тіні

серце моє досі сиве

VI. 2
не бракує нашій землі
трьох китів

не бракує нашому небові
стовпів залізних

не бракує нашій впевненості
розпуття

чи в придорожній капличці
молитва до сумніву

є правдивою

*

перст витесаний із каменю
моє привидіння

моя дорога жорстока
як жінка

моя дорога зрадлива
як жінка

моя дорога каблучка
подарована жінкою

*

та все таки
навіть у цій пустелі

не є візією
стадо левів

б'ється воно щодня
об лід небокраю

чекає
коли з пролому овиду
потече червоне небо

VI. 3

як досягти певности
серед жорстокости

залишається собою
хоч шукає виходу

з однієї клітки в іншу

не мали часу
переслати нам спогади
перші християни

але проживає
найбуденніший день
дівчина

погонич левів

вміння пасти левів
досягається наївністю

вона звичайно не ти
вона має тіло і тінь

вона не виходила
поза обрій
як і поза себе

занадто тутейша

але де знайти
певнішу криївку
над її тіло

VI. 4

дівчина замкнула коло

вночі на зачарованому теремі
кохання

здійснилося звільнення
від зустрічі
на стежці сну

хотів би я бачити
чи стоїть
придорожня капличка

чи не сумують
на руїні мої янголи

чорний і білий

спало під лопухом
найчарівніше створіння

врівноважилася вага вагань
зникли безголосі постаті

мир зійшов на левів
сонце вперше допало зеніту

коли я вийшов з плоті
на босу траву

*

нікого попереду
нікого позаду
нікого обіч
ти могла бути
тільки в мені
коли б ти взагалі існувала
але знати я цього не знаю

нічого не бракує землі і небу
світ завершено

лише встиг я
п р о м о в и т и

VII. СТИХОТВОРИ ПРО КРИХІТНИХ ЛЮДЕЙ

VII. 1

двоє крихітних людей
на зеленому узгір'ї
за пекельним мостом
на хвильку
забули про сумнів

а коли оглянулись
позад себе

він своїм тягарем
розплескав найвищий пагорб
разом з квітами
і божими корівками

і пам'яттю
про багатьох
дорогих людей

а місто вивтікало
із жовтої смоли задухи

залишилися
кучер'яві пагорбки
що паслися вздовж залізниці

і тіні
що полошилися крику сирен
і білий дух поїздів
що витав
над двома крихітними
крихітними людьми

VII. 2

коли він упав
мізерний
на її долоню
і задивився на себе
у дзеркалі долоні
тоді побачив
що свою нікчемність
мав за пилинку
а те
що звалося в оці сльозою
за всесвіт

*

у герметичну чорну пивницю
пущено промінчик
і цього було достатньо
що невільник осліп

якось він натягнув його
як тятиву
і диво
пивниця оглушилася металевим
згуком

тоді торкнувся як дівчини
і видав промінь срібний зойк

від того дня
забуто про волю

адже вільний не зможе
бути музикою на промені

VII. 3

недолугий хворий хлопчик
як тільки визволиться
від маминої руки
перестає чути її голос
перестає чути навколишнє

примітивна уява водить
його по колу
вкладає в уста якесь диркотіння

він ходив би так цілий день
він ходив би так всеньке життя

та колись недолуга людинка
яка буде до смерти
хлопчиком і мотоциклом
залишається без матері

і що буде
як я втрачу тебе
промовив він
на узгір'ї

навіть сонцеві
не забувають
п'ятачки його плям

місяцеві
вбивство вчинене братом
на братові

а білій зорі те
що згасла вона
мільйони літ до нас

а коханій
розлуки

VII. 4

повернення додому
означає зустріч
з порожнім дзеркалом

воно не вірить

в оточенні
не підпускає до себе
замкнене
у рамцях самотности

повернення додому
ще означає зустріч
на всіх стінах
стелі підлозі

у снах
з її очима

*

цілий день носив
на ниточці
за собою
голубу кулю

боявся аби не пустити за вітром
або не проколоти
гострим враженням
чи не залишити за розмовою
у знайомих

та властиво він був
у цій голубій оболонці
і не відав
хто так міцно
тримає її
за нитку

Закінчення буде

Три сорочки

Михайло Нечитайло-Андрієнко

Запав присмерк, й у вікнах почало з'являтися світло. Спочатку внизу, у крамницях, потім там і там у вікнах вищих поверхів. Ще за кілька хвилин ліхтарі освітили всю вулицю, і вона відразу набрала нічного вигляду. У кіні, що було проти кавярні, в якій я сидів на терасі, багатьма лямпочками освітився великий напис над входом. «Таємниці Парижу» — прочитав я, а внизу дещо меншими літерами: «Фільм за романом Еженя Сю».

Давно не доводилося застурічати це ім'я, зовсім забуте. А в середині минулого віку воно було широко відоме по всій Европі. Нетерпляче розгортали газету, в якій друкувався щоденно його безконечний роман. Читали захлинаючися, часто з сльозами в очах. Власне з того часу роман з продовженнями постійно тримається на сторінках журналів і газет. За ще не написані романи Ежень Сю одержував авансом великі суми. Писав їх легко і неуважно, з поспіхом, ледве мавши час, щоб бодай перечитати написане. Цим тільки й можна пояснити рядки, які траплялися в нього: «Вона подала йому руку, що була волога й холодна, як рука гадюки».

Таємниці Парижу. Вони дійсно існували в минулі віки і дійшли до нас у вигляді багатьох переказів, леґенд, записів сучасників, як звіти про судові процеси над відьмами. Особливо середньовічний Париж мав силу таємниць. Не лише простий люд, а й аристократія і духівництво беззастережно вірили у все надзвичайне, надприродне. Багато звітів про судові процеси над відьмами, що збереглися в різних містах, свідчать про те, як поважно брали представники вищої магістратури і духівництва неймовірні свідчення відьом і обвинувачення, які вони зводили самі на себе.

Мені трапилося прослухати ряд цікавих лекцій про середньовічних відьом (ім'я професора не збереглося в пам'яті). Досліджуючи звіти судових процесів, лектор дійшов висновку, що відьми обвинувачували самі себе зовсім не на те, щоб уникнути тортур; вони обвинувачували себе і в тих випадках, коли в цьому не було потреби, наче б самі бажаючи, щоб їх спалили. Усім старим релігіям притаманна ідея жертви. І як вища її форма — ідея самопожертви. Чаклуни намагалися самі себе принести в жертву. Кому? В ім'я чого? Це лишається таємницею. Як і багато іншого. Чаклуни поховали з собою таємниці, яких нам уже не відкрити.

Багато таємниць оточує орден Темпльєрів (храмовиків) — войовничих ченців. Їх участь у хрестових походах надала

їх орденові великої ваги. Орден диспонував великими засобами, майже половина землі, на якій стояло місто, належала йому. Вважалося, що темпльєри привезли зі Сходу таємниці, що містилися в Кабалі, таємне знання космічного «золотого числа», що містило в собі знання «числа, міри і ваги». Цим і пояснювали їх багатства.

Коли Філіпп Уродливий розпустив орден, конфіскував їх багатства і спалив головних його майстрів на площі Дофін, гурт темпльєрів таємно прийшов уночі на місце страти, щоб зібрати попіл, що лишився від спалених. Тут, на місці страти, вони поклялися повалити королівську владу. Вони поклали початок таємних товариств, які у 18 віці перетворилися на масонські льожі. Потрібно було кілька століть, щоб здійснилося їхнє приречення. Такий переказ. Трудно сказати, скільки в ньому правди.

Збереглися свідоцтва, за якими темпльєрам пощастило приховати велику частину своїх скарбів у замку, який їм належав, у місті Жізор. З того часу аж до наших днів цим замком не перестають цікавитися.

Папа Климентій V, що сидів тоді в Авіньйоні, невпевнено і нерішуче підтримував Філіппа Вродливого в його боротьбі з темпльєрами, але ніколи не зважувався одверто закинути їм єресь. Усе це тепер важко зрозуміти. Велика література, присвячена темпльєрам, повна суперечностей: одні обвинувачують їх у різних злочинах, інші говорять про їх великі заслуги перед країною. Можна сказати, що таємниця темпльєрів не розкрита до нашого часу.

Таємницями була оточена робота альхеміків і тих учених, котрі, схилившися над таємничими формулами і знаками малоприступних рукописів, намагалися за допомогою чорної магії відкрити таємниці світобудови.

Особливо дивною уявляється постать Ніколя Флямеля. Власник крамниці на вулиці Письменників (rue des Ecrivains) поблизу Шатле, де переписувалися і продавалися манускрипти, випадково купив унікальний манускрипт з питань альхемії. Досліди, пророблені ним, не дали наслідків: він не міг витлумачити багато знаків свого манускрипту. Лише кілька вчених кабалістів-євреїв, що жили в Еспанії, могли нібито це зробити. Ніколя Флямель причепив собі до плаща кілька мушель, на знак того, що він паломник, який дав обітницю відвідати святі місця, і подався пішки в Еспанію. Там він познайомився і потоваришував з ученим кабалістом і зацікавив його розповіддю про свій манускрипт. Разом вони, знову таки пішки, подалися до Парижу. Але вчений у дорозі захворів і, на велике горе Флямеля, помер в Орлеані.

Флямель повернувся до Парижу і продовжив свої досліди. Невідомо, чи скористався він вказівками свого друга кабаліста, але вже тепер, не міняючи свого скромного способу життя і продовжуючи заробляти на прожиток переписуванням манускриптів, він почав давати місту великі гроші на

добродійні цілі. Ще за життя його утвердилася думка, що він знайшов pierre philosophale і перетворює метали на золото.

І сьогодні ще деякі дослідники припускають, що це цілком можливе. По смерті Флямеля його дім, а пізніше, коли дім уже не існував, місце, де він стояв, перепродувалося за великі гроші. Тут ведено розкопи з надією знайти якісь сліди таємниці, ним відкритої.

Є переказ куди пізнішого часу, що серед аристократії, не зважаючи на суперечки і жорстокі порахунки, існувала мовчазна згода: людина, змушена ховатися й утікати з міста, могла з кількома ключами в кишені перейти все місто, не виходячи на вулицю. Утікач міг пройти від Бастілії весь аристократичний квартал Маре і рухатися далі по вулиці Ріволі. Він переходив через кімнати багатьох домів, великі залі палаців, сходив у льохи, щоб підземним ходом перетнути вулицю, підносився знову сходами, довгими коридорами перетинав чиїсь приватні будинки і виходив, нарешті, на теперішню площу Конкорд — тепер центр, а колись околицю міста. Далі починався ліс Єлісейських полів.

Цей переказ свідчить про існування в місті багатьох таємних підземних ходів і виходів з приватних будинків і палаців. З бігом часу таємниці втрачають свою містичну основу і творяться далі навколо інтриг і скандалів серед аристократії чи при королівському дворі. Таємниця оточує чорні меси 17 віку, при яких майбутня дружина Люї XIV мадам Монтеспан (одруження офіційно ніколи не було оголошене) лежала на вівтарі гола під час блюзнірських відправ. Так принаймні запевняє Гюїсманс — знавець у цій ділянці.

Таємниці творяться навколо боротьби за владу, за сфери впливу. У жахливій політичній в'язниці острова Іф, коло Марселю, кам'яні підвіконня і ґрати (є й камери без вікон) змережані видряпаними іменами й ініціялами в'язнів. Треба було багато років, щоб тупим цвяхом чи уламком скла видряпати ці кілька літер на твердому камені. Щоб не зникнути безслідно, щоб залишити по собі абияку згадку. Пригноблюючe враження викликають ці літери. За ними криються довгі роки ув'язнення, жорстока несправедливість, моторошні таємниці. Найзначніша з них, таємниця французької історії, — постать Залізної Маски. Його високе походження — єдине, що про нього знають. У в'язниці острова Іф йому була відведена найпросторіша і найясніша камера. Усе, що про нього написане, не виходить за межі припущень.

Оглядаючи в'язницю острова Іф, годі не згадати графа Монте-Крісто і його фантастичну втечу з цієї в'язниці. Олександрові Дюма вдалося висунути постать Монте-Крісто в число реально існуючих людей. У творах Жерара де Нерваля знаходимо переказ, записаний ним під назвою «Зелений чорт».

У давні часи недалеко від теперішньої площі Обсерваторії стояв Château Vert — Зелений замок. Він був далеко за

містом і, залишений господарями, стояв пусткою. Дивний шум доносився з замка (ніби стук і дзвін посуди) і лякав селян, що йшли з сусідніх сіл до міста. Міська сторожа оточила замок: усі чули дивний дзвін посуду, що лунав з льоху, але ніхто не зважувався до льоху увійти. Зголосився, нарешті, один сержант міської сторожі. Він готувався до одруження з кравчинею, і йому потрібні були гроші. За відвагу він зажадав винагороди — суму, потрібну йому на весілля.

— Я не вірю ні в Бога, ні в чорта, — сказав сержант і пішов до льоху.

Скоро він повернувся і розказав, що великий льох наповнений пляшками, які, творячи дивовижні форми, танцюють у повітрі і, дотикаючись одна до одної, дзвенять. На підтвердження сказаного сержант показав взяту з льоху пляшку вина.

Нагороду він одержав і одружився з своєю кравчинею. На весіллі відкоркували і пляшку вина з зачарованого льоху. По належному часі у кравчині народився син, але дитина була зелена, і в неї був невеликий відросток на подобу хвоста, який з роками видовжувався. З жахом усі відкинулися від цієї родини. Але коли зеленому і хвостатому хлопчикові минуло тринадцять років, він зник без сліду. Сержант був покараний чи то за зухвальство протиставитися нечистій силі, чи за невіру в Бога.

Мораль леґенди явно свідчить про її середньовічне походження. Як повелися б у наш час, якби раптом помітили подібне явище: дивний шум із льоху будь-якого дому? Наш час не любить усього, що не зрозуміле і чого наука не може нам пояснити. Якби шум припинився, про це забули б наступного дня. Можливо, якась газета і приділила б цій події, як «дивовижі», п'ять рядків. А вже про якісь леґенди не було б і мови.

За нашого таки часу, у п'ятдесятих роках, появилася в газеті нотатка, ніби в Бульоні, передмісті Парижу, в одному домі час від часу чути було шум, який ішов не знати звідки, ніби глухі, важкі удари. Шум турбував мешканців. Оглянули весь дім від верху до низу, але удари то припинялися, то з'являлися знову. Кілька пожежників, викликаних на допомогу, чергували в домі вдень і вночі протягом якогось часу. До них приєдналося й кілька журналістів. Нарешті було помічено, що важкі глухі удари починали лунати, коли у дім входила дівчина п'ятнадцяти-шістнадцяти років, що жила там з батьками. Спостереження кількаразово перевірили. Сумніву не було: поява дівчини викликала в домі глухі удари, які йшли не знати було звідки. І дома, і в школі дівчину почали називати sorcière — відьмою. Родина опинилася в незручному становищі, і залишатися в домі їй не було можливости. Довелося якнайшвидше покинути дім. Незрозумілі глухі удари припинилися.

Дещо раніше трапився інший подібний випадок в одному провінційному місті. Поява дівчини, що жила з батьками, викликала в кімнаті переміщення предметів: одіж відокремлювалася від вішаків і, заки впасти на підлогу, пересувалася в повітрі, посуд падав з полиць і розбивався.

Багато людей були свідками цих дивних явищ. Газети приділили їм яких лише кілька рядків. Ці дивні явища нікого не зацікавили. Як довго ці sorcières нашого часу мали ці чудесні прикмети (попри їх волю), як самі до них ставилися, яка їх дальша доля, — ніхто не знає.

Ніхто не хоче цим зацікавитися і заризикувати бути обвинуваченим у невігластві й забобонності. Алексіс Каррель, автор відомої книжки «L'homme cet inconnu», в іншій своїй книжці про чудесні вилікування, що трапляються подеколи в ґроті Люрду, писав, що він почав цікавитися вилікуваннями в Люрді ще в перші роки нашого століття, коли був студентом-медиком. Свої дослідження й спостереження, оповідає він, йому доводилося вести, пильно приховуючи їх від своїх співучнів і професорів, бо він боявся не лише того, що його засміють, але й можуть виелімінувати з свого середовища. Уже багато пізніше, продовжує Каррель, були створені і постійно перебувають у Люрді дві комісії — одна французька, інша міжнародна. Вони спостерігають і вивчають поодинокі випадки вилікування та намагаються витягнути з цього корисні для науки висновки. Газети повідомляють іноді про випадки вилікування, але якось ніби неохоче, усього лише кількома рядками. Зате цілі сторінки присвячують судовим процесам, що стосуються кримінальних злочинів. Бо газети відбивають смаки широких кіл читачів і читачок і намагаються подавати матеріяли, які можуть їх зацікавити. Тому у великій і серйозній газеті можна часто бачити фотографії такого, наприклад, роду: кінематографічна знаменитість-акторка (до речі сказавши, зовсім позбавлена артистичного хисту). Газета називає її не інакше, як notre star nationale. Вона зфотографована гола на веранді. Кілька рядків під світлиною звертають нашу увагу на те, що волосся акторки не падає на плечі, а зачесане наперед, що свідчить про те, що notre star nationale має намір підставити сонцеві все тіло. Або повідомляють, що дуже модна (але дуже недолуга) романістка знайшла, нарешті, і купила черевички, що пасують до її ніжок. Наводиться й світлина ніжки, обутої в черевичок. Ми далеко відійшли від тих часів, коли навколо Жанни д'Арк творилися леґенди.

Людям нашого часу таємниці ні до чого. Як і трапляється щось таємниче, повз нього проходять, не помічаючи. Для нас лишилися тільки секретні справи, і коли такий секрет розкривається, виявляється, що в основі його шпигунство чи грошові інтереси і вигоди. Не більше.

Такі думки і так само уривчасто й безладно, як вони тут занотовані, роїлися мені в голові, коли перед очима яскра-

во горіла велика афіша: «Таємниці Парижу». При вході до кіна уже юрмилася черга охочих побачити й довідатися про таємниці свого міста. Але це були вже люди, позбавлені уяви і тому неспроможні ані помічати таємниці, ані творити їх.

*

Трапилося мені звернути увагу на невеликий квадрат у газеті, поділений двома лініями прямовисно й поземно на невеликі квадратики. Усього дев'ять, і в кожному квадратику однозначне число. Над квадратом, дещо більшим шрифтом, напис: «Ви можете виграти один мільйон». Унизу, вже дрібнішим шрифтом, пояснення, що для цього треба зробити. Треба розв'язати задачу. Не пам'ятаю, в чому її зміст. Здається, треба було скласти однозначні числа по вертикалі чи по горизонталі, але так, щоб на чотирьох кутах числа, одержані від складання, були однакові. Щось подібне.

Школяр, який засвоїв лише правила додавання, міг легко це зробити. Виглядало це якось уже надмір дурнувато. Можливо, саме це мене й зацікавило. Далі повідомлялося, що охочий взяти участь у «конкурсі» (у об'яві ця витівка називалася конкурсом) повинен, подавши своє ім'я й адресу, відіслати витинок оголошення на додану адресу.

Було ясне, що організатори «конкурсу», розраховуючи на людей, до всього цікавих чи наївних, хочуть мати з них якусь користь. Але яку?

Я розставив по кутах потрібні числа і відіслав витинок за призначенням. Невдовзі прийшла відповідь: «Ми поздоровляємо Вас, — писали організатори конкурсу, — Ви правильно розв'язали задачу, і у Вас є тепер усі дані на те, щоб виграти один мільйон. Лишаються деякі формальності. Кожен учасник конкурсу повинен мати посвідку про купівлю однієї, двох чи трьох сорочок, які будуть вислані, на вимогу, накладною платнею».

Був прикладений аркушик з світлинами трьох сорочок і з зазначенням їх ціни та високої якости. Повідомлялося, дещо завуальовано, що той, хто купить усі три сорочки, має більше даних на виграш.

Невдовзі я одержав ще два-три листи: мене попереджали, щоб я поспішив з купівлею сорочок, бо день конкурсу наближається. А потім прийшла брошурка на кілька сторінок. У ній говорилося, що конкурс відбувся, що щасливий, кому випав виграш, одержав чека на один мільйон. Ні його імени, ні адреси не було подано, не було і його фотографії. Тому що, звичайно ж, усі розв'язали задачу, а багато хто, треба припускати, купив і всі три сорочки, за якою ознакою об'явився виграш — цього в статтейці не пояснювано. Говорилося, що учасники конкурсу були запрошені організаторами його на обід (де і коли?). Була і знятка кількох осіб за столиком. «Присутні на цьому обіді назавжди збережують

пам'ять про цей незабутній вечір», — такими словами кінчалася статтейка. Було повідомлено, що готується новий конкурс.

Дивовижним здавалося, що подібне щось може існувати. Невже ініціятори таким способом могли згуртувати хоч невелике коло клієнтів?

Усі ці дрібниці давно забулися, коли трапилося мені проходити вулицею в центральній дільниці міста, поблизу Великих бульварів. Випадково мій погляд зупинився на одній з тих синіх табличок, які на рогах домів білими буквами означають назви вулиць. І я згадав: це ж та вулиця, де міститься підприємство, що влаштовує «конкурси». Пам'ятав я й число дому: бож свого часу одержав кілька листів від цього підприємства. Лишалося пройти коротку віддаль — і я відразу знайшов те, що шукав, не треба було дивитися й на число дому. У вітрині невеличкої крамниці, на колись червоній, а тепер вилинялій матерії, лежали три сорочки. Звичайно вітрини крамниць, де продається білизна, гарно уряджені: сорочки, краватки, плетені камізельки, рукавиці — все розкладене з великою увагою і розрахунком, щоб притягнути увагу перехожого. Нічого подібного в цій вітрині не було: три сорочки — і все. Без краваток. Я зауважив, що й сорочки, і злиняла матерія, на якій вони лежали, вкриті тонким шаром пилу, що вже було зовсім непрощенне для кожної порядної крамниці. Я заглянув усередину, але й там краму не було, стояла лише при стіні шафа з багатьма невеликими закритими скриньками.

Я постояв чомусь хвилину перед вітриною і пішов геть. Але раптом зупинився і почав оглядатися на всі боки, наче б опинився у незнайомому місці і збився з дороги. Раптом пригадалося мені, що я перебуваю на тому самому місці, де колись, у минулі віки, стояв Cour des Miracles, як його звали, — Двір чудес.

Це була велика площа, розташована при стіні фортеці, спорудженої за Карла V у 14 віці. Лінія укріплень проходила уздовж Великих бульварів, тепер центральної артерії міста. Вхід на цю площу пролягав через лябіринт вузьких, звивистих і брудних вуличок, які відокремлювали площу і наче б ховали її від міста. Тільки три вузькі вулички виводили на площу. Їх сліди можна бачити й тепер. На самій площі, по боках, тулячися до стіни фортеці, купчилися жалюгідні, вбогі будівлі, у яких, у бруді й убозстві, тулилася злочинна наволоч тодішнього Парижу. Удень ця банда крала або канючила милостиню на вулицях міста. Ті, що удавали себе вояками, нібито скаліченими на війні; хворі, вкриті штучними виразками; жінки в лахмітті, у супроводі дітей (часто крадених). Удень Двір чудес був безлюдний, а вночі тут панувало пожвавлення: перед домами на вогнищах готували їжу, починався бенкет. Весь денний здобуток пропивали, усі хворі, каліки, сліпці виявлялися здоровими. Вік-

тор Гюго в «Соборі Паризької Богоматері» описує таверну, що містилася в Дворі чудес. Вуличні дівки, школярі з Латинського кварталу, ті, що збилися з пуття, волоцюги в лахмітті, діти, собаки, освітлені вогнем каміна, творили навколо столів, залитих вином, зловісного вигляду гурти. Раз-у-раз вибухали криваві бійки. Жоден сержант міської сторожі, каже Віктор Гюго, ніколи, навіть удень, не зважувався вийти на площу Двору чудес.

Перша згадка про двір чудес припадає на 13 вік, а знищений він був щойно в середині 17 віку. За одними відомостями, тодішній начальник поліції дозволив усім залишити свої житла, додавши, що з усіх, що відходитимуть, повісять тільки шістьох останніх. Двір блискавично покинули всі його мешканці. Але за іншими відомостями, менш анекдотичними і більш правдоподібними, подія відбулася не так мирно і просто.

Нам здається немисленним, щоб протягом кількох віків місто Париж могло витримувати на своїй території таке велике скупчення злочинної наволочі. Пояснюють це жорстокістю звичаїв, невіглаством, браком справжньої законности. Але в ті часи місто не диспонувало засобами і не могло утримувати сильної міської сторожі. Воно боронилося, як могло. Коли хтось удень ловився на кражі, його прив'язували до ганебного стовпа і шмагали нагаєм; коли ж він ловився на нічному грабежі і вбивстві, тоді не утруднювали себе довгими судовими процедурами, а вішали злочинця на площі Ґрев, де шибениця стояла завжди напоготові, бо, видимо, завжди була потрібна. Такий був уклад життя, дуже недосконалий, звичайно.

Та коли нас дивує такий порядок речей, то й мешканці Двору чудес були б приголомшені нашими порядками, якби могли їх побачити. З приємністю дізналися б вони, що їх організація, що посідала невеличкий шматок міської землі, розрослася і зміцніла. Поруч із тим, як зводилися нові будинки, прокладалося в них електричне освітлення, і ґаз, і центральне опалення, а технічні удосконалення міняли весь уклад життя, їх нащадки крокували в ногу з своїм часом. Тепер вони користуються всіма технічними винаходами, удосконалили методи праці, розгорнули справи до великих маштабів. Це не жалюгідний гурт наволочі, що живе в убозтві, а сильна організація, що розпросторилася по всіх країнах, до того сильна, що особливо в Сполучених Штатах вона становить ніби державу в державі. І це — не зважаючи на сильну поліцію, яка володіє такими засобами, про які в минулі віки годі було й мріяти.

Приємно були б здивовані мешканці Двору чудес і з тієї поблажливости, з якою держава ставиться до видатних представників мафії. Ну, як ти заарештуєш персону, яка посідає цілий поверх великого дому у кращій дільниці міста; у якої два маєтки: один під Парижем, другий на Корсіці, і

дві яхти: одна в Марселі, друга в Ніцці; персону, про яку консьєржка говорить: «C'est un monsieur très bien». Так, він дійсно продавав і транспортував до Нью-Йорку зовсім легально автомобілі, а як під дном автомобіля були знайдені пакунки з героїном, — це його не обходить. Може, щось про те знає його уповноважений, що супроводив автомобілі. Але ні, уповноважений теж нічого не знає і не розуміє, яким чином автомобіль став хованкою для героїну. Таку шановану персону звичайно звільняють під заклад, дуже велику суму, яку ця персона охоче складає.

Але якби мешканці Двору чудес були приємно здивовані такими порядками за нашої доби, то й майбутні покоління будуть дивуватися, як держави нашого часу могли толерувати таке поширення й організацію злочинности. На нас вони дивитимуться поблажливо, з почуттям своєї вищости, як ми дивимося на минулі часи. Але й вони будуть умисне приплющувати очі чи просто не помічати неладу і безглуздя їх власного, уже зовсім відмінного від нашого укладу життя.

Отож, я на тому самому місці, де був Двір чудес. Давно не доводилося мені проходити через цей квартал, і я вирішив погуляти, щоб відкрити якінебудь сліди цього, колись такого примітивного місця. Але і стіна фортеці, і жалюгідні будівлі, що до неї прилягали, були знесені невдовзі по тому, як розігнано мешканців Двору чудес. Легко простежити лінію укріпленої стіни: вона проходила уздовж бульварів, стояла на підвищенні. Щоб вийти на бульвари, треба зійти вниз невеликими кам'яними східцями. Поступово дільниця забудовувалася, але ледве чи можна було розчерком пера знищити віками вироблену репутацію цього місця. Сумнівної слави заклади почали знову появлятися.

У 18 віці тут було tripot — кишло грачів. Серед дівчат, що відвідували цей заклад для підбадьорення грачів, була та, що стала потім відома під ім'ям Мадам Дюбаррі як фаворитка Люї XV. Але і в наш час до цієї дільниці прилягає кілька невеликих вузеньких вуличок. Тут і вдень і пізно ввечорі сидять у bistrot чи проходжуються коло сумнівних готелів дівиці, які завжди, ще довго перед тим, як їх почали носити всі, вдягалися в короткі спіднички. Але тепер ніхто не може закинути їм, що це cynique et provocant. Вони тепер одягнені, як усі, à la mode.

Я вийшов на невелику, стиснену старими кількаповерховими домами площу, що цілком зберегла з старих часів своє обличчя. Прикметна особливість цієї площі — кілька величезних старих дерев, яких у Парижі не побачиш. З різних причин дерева тут не доживають до похилого віку. Думаю, що не помилюся, коли скажу, що ці дерева були найстарші в місті.

Я зайшов до одного пасажу: високої, дуже довгої, критої скляним дахом ґалерії, що була новиною в кінці 18 віку. Ця ґалерія займає понад половину площі, на місці якої ко-

лись був Двір чудес. Десь тут, зовсім близько, мала стояти таверна, описана Віктором Гюго.

Невеликі крамниці по боках, над ними — низенькі житла їх власників. Старі крамниці, старі вітрини, яких в іншому місці годі побачити. Звертає на себе увагу вітрина з манекеном напівлежачої голої жіночої постаті; її руки трохи піднесені, пальці розчепірені з усією ґрацією, на яку спроможний манекен. Перед манекеном лежить сітка, ніби та, що ловити метеликів, поблизу повзе велика яцірка, є тут і краб і жаба, яка ніби збоку дивиться на все, що діється у вітрині. Праворуч на синьому тлі повішене рятівне коло і майстерно склеєна з паперу зелена риба. Лежить у вітрині і акуратно колами виложена корабельна линва, товста, яскраво жовта. Один кінець линви випростаний і піднесений угору, він творить у повітрі зіґзаґоподібну лінію і зникає десь угорі. Усе розкладене дуже доцільно і мимоволі притягає до себе увагу. Чим торгує ця крамниця — не зрозуміти.

У другій вітрині виставлена металічна потвора з великою головою і опасистим черевом. Однією рукою, покладеною на черево, вона тримає дуже велику, не баченої форми кишенькову електричну лямпу; друга рука піднесена з якимось складної системи і незвичайної форми телефонним слухальцем. Голова потвори, і без того велика, увінчана ще для чогось скляною кулею. Потвора добре сконструйована, цілком механізована і цілком пристосована жити в нашу добу. Поруч неї лежать якісь металічні вироби незрозумілого призначення.

Є вітрина, в якій виставлені й вішаки для одягу, дерев'яні й металічні. Я не знав, що може бути така різноманітність систем і форм вішаків. І все це вигадане лише на те, щоб повісити пальто чи піджак.

Є вітрина, в якій виставлені манекени, очевидно, з пап'є-маше, для крамниць готового одягу. Пофарбовані жовтою охрою, голі постаті стоять і чекають, коли їх куплять і одягнуть. Очі блакитні, волосся зовсім світле, кольору соломи. Спереду манекени дітей, за ними — підлітків, хлоп'ячі й дівчачі, дві чоловічі постаті, а в глибині, на підвищенні, манекен жінки, чомусь у пишній білій перуці.

Я стояв перед вітриною і чомусь уважно її розглядав. Була неділя, крамниці позамикані, і довга ґалерія була зовсім безлюдна. Я стояв сам перед цим моторошним товариством. Про таверну Двору чудес я чомусь не думав. Мені почало здаватися, що товариство ставиться до мене неприхильно, навіть вороже. Ще секунда — і хлопчина (він уже всміхається) нахабно зарегоче мені в обличчя, підлітки почнуть показувати на мене пальцями, мужчина насвариться кулаком, а жінка в білій перуці насупиться і несхвально похитає головою. Що уважніше розглядав я вітрину, то ворожіше було наставлення до мене манекенів. Я чекав, що якимось робом

це мусить виявитися. Але це були манекени: вони стояли нерухомо. Я постояв перед вітриною ще якусь хвилину і вийшов з пасажу.

Під час прогулянки я був заклопотаний шуканням слідів минулого, і вбога крамниця з трьома сорочками не турбувала мене, та й не було тут над чим замислюватися. Чи мало в цьому місті дивини куди не кинь оком. Але непомітно, попри моє бажання і незалежно від мене, росло, міцніло в мені і набрало остаточної форми переконання, що в цій дурній історії з конкурсом і крамницею з трьома сорочками криється щось викривлене, неправильне, ошуканське, злочинне.

Тверезо міркуючи, це була скромненька крамниця, власник якої, щоб пожвавити кволу комерцію, вигадав дурнувату комбінацію з «конкурсом». Він думав, що має справу з обмеженими людьми, яким був і сам, і зможе їх спокусити описом урочистого обіду, який нібито відбувся після конкурсу. Вигляд крамниці свідчив, що ця витівка не пішла йому на добре.

Яке значення може мати те, що крамниця стоїть на тому місці, де був колись Двір чудес, і сорочки у вітрині вкриті пилом, і який стосунок до цього всього можуть мати вже зовсім безневинні манекени? Усе це ніяк між собою не пов'язане і позбавлене будь-якого глузду.

Тверезо міркуючи, це так. Але я не міркував тверезо. На це в мене не було даних. Моя впевненість, що за крамницею з трьома сорочками криються якісь темні таємниці, яких я ще не відгадав, складалася сама собою з різнорідних елементів, що не мали до справи безпосереднього стосунку. З малоймовірного я обрав те, що уявляється найменш імовірним, і взяв його за певне.

*

Статтейка, яку мені дещо пізніше трапилося прочитати в газеті, мене зовсім не здивувала. У ній досить докладно повідомлялося, що нью-йоркській поліції пощастило викрити винятково велику організацію гандлярів наркотиками. На нью-йоркській вулиці поліція зупинила авто й арештувала дві особи, що їхали в ньому. У авті знайдено велику кількість пакунків з героїном. Ніколи, говорилося в статтейці, поліції ще не траплялося захопити таку велику кількість героїну. Була викрита вся організація. Один з заарештованих в автомобілі виявився амбасадором однієї південноамериканської республіки в Брюсселі; а другий, його права рука, — власником крамниці на білизну в Парижі. Була подана й адреса крамниці, добре мені відома. Ця крамниця й була центром діяльности всієї організації і служила пересильним пунктом між Сходом і Марселем, з одного боку, і Брюсселем та Нью-Йорком — з другого.

Історія з трьома сорочками тривала для мене вже кілька років, і тепер я думав, що вона остаточно скінчилася:

організація викрита, головні керівники заарештовані. Я міркував тверезо, ґрунтуючися на точних даних. Але саме тепер, міркуючи тверезо, я й помилився. Очевидно, такі міркування й висновки застаріли і для нашого часу вже непридатні. Історія з трьома сорочками не скінчилася.

За якийсь час, знову таки в газеті, я звернув увагу на маленький рисунок, на якому були зображені знаки Зодіяка. Я думав, що це гороскоп, як трапляється в деяких газетах, але над рисунком великим буквами стояло: «Ви можете виграти один мільйон». Нижче зазначалося, що для цього треба написати назву кожного знака. Щоб улегшити це завдання під кожним знаком стояла початкова буква його назви.

Витинок з газети, з зазначенням імени й адреси зацікавленого взяти участь у «конкурсі», належить надіслати на адресу... Але... адреса була та сама, мені добре відома. Те ж число дому, та ж вулиця, на тому самому місці, де був колись Двір чудес.

Секрети творчости Василя Стефаника

Дмитро Корбутяк

Василь Стефаник почав писати ще як учень Коломийської гімназії, але ховався з своїми спробами, бо, як він визнав пізніше в своїй автобіографії: «величезний талант Мартовича просто паралізував мене, і я ніколи не признавався, що я також письменник».

Лесь Мартович, шкільний товариш і одноліток Стефаника, дозрів літературно раніше і вже в гімназії писав вдалі сатиричні оповідання. Пізніше він, Стефаник і Марко Черемшина творили славну трійцю покутських селянських письменників. У гімназії Мартович і Стефаник мали своєрідну літературну спілку, яка полягала в тому, що Стефаник розповідав різні сцени з селянського життя або складав плян оповідання, а Мартович надавав матеріялові літературної форми. Звичайно, така спілка не давала Стефаникові змоги виявити свою творчу індивідуальність, але він все ж багато скористав з цієї співпраці. Мартович, як каже Юрій Гаморак, був першим шліфувальником Стефаникового таланту.[1] Йому, мабуть, завдячуємо, що Стефаник — людина з природи дуже ніжна і чутлива — став не ліричним поетом, а новелістом. Згадуючи пізніше цю спілку в одному листі, Стефаник писав: «В рукописах наших є не одна річ добра, та тяжко зійтися разом і жити, аби з двох зробитись одним. Інакше не можна, і ждемо, поки не надійде слушний час».[2]

Коли в 1892 році Стефаник записався на медичний факультет Краківського університету, його більше цікавила громадська і політична робота, ніж література. Як усі передові студенти того часу, він став членом Української Радикальної Партії, яку в 1890 році заснували Франко і Павлик, і кинувся у вир політичної діяльности. Ця партія була йому дуже близька, бо захищала соціяльні інтереси українського селянства, з якого вийшов сам Стефаник, і мобілізувала його на боротьбу за політичні права. З Кракова Стефаник часто виїжджав до Львова на конференції УРП і на села закладати читальні, провадити передвиборчу кампанію за кандидатів своєї партії, освідомляти народ.

---

[1] *Василь Стефаник,* Твори. Реґенсбурґ, 1948. Передмова, стор. XIX.

[2] Лист до Вацлава Морачевського від 17 лютого 1896. Передмова Юрія Гаморака до згаданих вище творів, стор. XVIII.

Поштовхом для розгорнення літературного таланту Стефаника було його знайомство з польським біологом д-ром Вацлавом Морачевським, великим приятелем українців, і його дружиною — українкою Софією Окуневською, яка була першою лікаркою в Австрії. Їх знайомство перетворилося швидко на щиру дружбу, яка тривала все життя. У Кракові обидва друзі зустрічалися майже щодня, а коли Морачевський виїхав до Цюріху, вони часто обмінювалися листами. Морачевський, який був висококультурною людиною, знавцем мистецтва і літературним критиком, знайомив молодого Стефаника з літературними і мистецькими течіями Західньої Европи, давав поради, що читати, стимулював його творчість. Він, як каже у своїх спогадах Василь Костащук, «перший відчув силу таланту свого приятеля, вмів його зрушити, відчинити перед ним двері і показати мету».[3] Морачевський також познайомив Стефаника з чільними польськими письменниками і мистцями: Станіславом Пшибишевським, Станіславом Виспянським, Владиславом Орканом та іншими, які належали до модерністичного літературно-мистецького напрямку «Молода Польща». А коли вийшли перші новелі Стефаника, Морачевський переклав їх на польську мову і помістив у журналі «Жице», що його редаґував Пшибишевський, а також написав дуже прихильну рецензію на них. І тому в одному спомині Стефаник писав, що знайомство з Морачевським було чи не найважливішою подією його молодости.[4] А в автобіографічному нарисі «Серце», написаному на схилі життя, Стефаник назвав Морачевського своєю «дорогою у світ».

Але Стефаник не зразу вийшов на літературну арену. Він багато читав, прислухався до жвавих літературних дебатів, які тоді провадилися між польськими письменниками, і шукав свого літературного шляху. В одному листі до Морачевського у 1896 році Стефаник писав, що він постановив нарешті «вийти з ліса ріжних напрямків літературних, котрі тепер мене на роздорожжю напали і кожний тягне на свій бік».[5]

Найбільше притягав Стефаника імпресіонізм, який був тоді модний у Західній Европі і Польщі. Письменників цього напрямку характеризували нахил до трагічного, психологічні студії, чистий суб'єктивізм і формалізм. Деякі з них проповідували чисте, безтенденційне мистецтво, цілком відірване від життя. Під впливом модерністів Стефаник почав писати модну тоді поезію в прозі, в якій було багато нади-

---

[3] *Василь Костащук,* Володар дум селянських. Ужгород, 1968, стор. 43.

[4] «Про ясне минуле». Альманах українського студентського життя в Кракові. Краків, 1931, стор. 21 (Костащук, стор. 42).

[5] Твори Стефаника в трьох томах. АН УРСР, Київ 1949—54. Том III, стор. 58 (Костащук, стор. 63).

маности і штучности. На щастя, львівські українські газети не хотіли друкувати цих поетичних нарисів, бо не бачили в них служіння народові. Стефаник знищив ці твори (з них збереглись лише кілька) і почав писати про реальних людей і реальне життя. А проте деякі атрибути модернізму знаходимо у Стефаника і пізніше, зокрема в його блискучих автобіографічних нарисах «Моє слово» і «Дорога», присвячених жінці, яку він безнадійно любив. Фактично Стефаник поєднав кращі риси імпресіонізму (психологізм, драматизм, естетизм) з реалізмом, і тому Франко слушно назвав його реалістичним імпресіоністом.

Поворотові Стефаника до реалізму сприяли його селянське походження, тісний зв'язок з рідним Покуттям, який не переривався під час студій, і важке становище українського селянства, яке переживало тоді процес пролетаризації. Через Краків проїжджали тоді тисячі селян, які емігрували до Америки і Канади шукати кращої долі. Вигляд цих знедолених людей викликав смуток у чутливому серці письменника і бажання показати їх життя світові. Глибоко сколихнули письменником баденівські вибори в 1897 році, під час яких поллялася кров українських селян тільки тому, що вони хотіли мати своїх представників-оборонців у віденському парламенті. «Жива дійсність, — як пише дослідник Стефаника Василь Лесин, — грала на струнах його чутливої душі і ламала мертві рамки запозиченої від модерністів форми».[6] На це мали вплив також твори Івана Франка, якого Стефаник високо цінив і любив.

У 1898 році Стефаник вислав кілька своїх новель, написаних уже новою манерою, до селянської газети «Праця» в Чернівцях, яку редагував Вячеслав Будзиновський. Але він ще не був певний себе. На це вказує факт, що він не підписав їх повним прізвищем, а тільки буквою С. Новелі справили на редакцію «Праці» величезне враження. Співредактор газети Осип Маковей, читаючи вголос одну новелю своїм колеґам, був так зворушений, що не міг дочитати до кінця. Від читачів посипалися до редакції запитання, хто заховався під буквою С.? Таємницю швидко виявлено, і Стефаник привернув до себе увагу. У 1899 році професор Степан Смаль-Стоцький видав у Чернівцях першу збірку новель Стефаника «Синя книжечка» і в передмові до неї назвав ці новелі перлинами. Заохочений успіхом, Стефаник продовжував писати. У 1900 році вийшла збірка «Камінний хрест», а наступного року збірка «Дорога», яка була найвищим досягненням довоєнної творчости Стефаника.

За короткий час Стефаник здобув славу визначного письменника. Літературні критики і письменники привітали його як нову зірку в українській літературі. Ольга Кобилянська, прочитавши перші новелі Стефаника, написала йому:

---

[6] «Василь Стефаник у критиці та спогадах». Видавництво «Дніпро», Київ, 1970, стор. 263.

«Мабуть, самі не знаєте, як гарно пишете. В Ваших письмах є щось, що мене дуже зворушує...»[7] А Іван Франко писав у 1901 році в статті «З останніх десятиліть XIX віку»: «Василь Стефаник може найбільший артист, який появився в нас від часу Шевченка». А трохи далі в тій статті пише ще сильніше: «Се правдивий талант із Божої ласки, яким уже нині можемо повеличатись перед світом».[8]

На твори Стефаника звернули увагу також чужі літературознавці, і незабаром появилися переклади його новель на польську, чеську, німецьку, російську, болгарську та інші мови. Про Стефаника заговорили чужоземні критики. Максим Горький, рекомендуючи одному молодому російському письменникові прочитати Стефаника, зазначив: «Ви побачите, як коротко, сильно і страшно пише ця людина».[9] Стеафник вийшов на міжнародну арену.

У чому ж секрет успіхів Стефаника? Справа не тільки в тому, що він став реалістом. Реалістами були також старші українські письменники: Нечуй-Левицький, Мирний та інші. Але тоді як вони давали широкі полотнища народного життя, забарвлені різними тенденціями, Стефаник зосередив свою увагу на внутрішньому житті своїх героїв — покутських селян. Йдучи за прикладом імпресіоністів, він обрав собі за жанр психологічну новелю. «Стефаник прийшов до висновку, — пише Василь Костащук, — що твори, в яких дається перевага показові зовнішніх явищ, не ворушать думки читача, не змушують її працювати, тому й глибокого впливу на читача мати не можуть. Читачеві треба показати психічний стан героя в різних обставинах — в горі, розпачі, тузі. Лише при такій умові можна зрозуміти вчинки людини».[10]

І він блискуче показав внутрішнє життя своїх героїв. Його метода полягає в тому, що сам автор не описує душевних переживань своїх героїв. Це роблять самі персонажі своїми вчинками або висловлюють у монологах чи діялогах, а автор нібито стоїть збоку. Я кажу «нібито», бо фактично письменник обирає тему і вирішує, як мають діяти і говорити його герої, і таким чином залишає на своїх героях печать свого духа і серця. Але читач бачить цих людей через призму не автора, а змальованих ним героїв.

У Стефаника фабули часто немає, а якщо й є, то немає в ній поступового розгортання подій. Автор часто вводить нас у душу своїх героїв у хвилину, коли драма чи трагедія вже завершена або є в повному розгарі. Він вибирає із життя свого героя один драматичний момент, який розкриває перед читачем усе життя, увесь душевний світ людини.

---

[7] *Ольга Кобилянська*, Твори в п'ятьох томах. В-во «Дніпро», Київ, 1962—63. Том V, стор. 350 (Костащук, стор. 74).

[8] «Літературно-Науковий Вісник», 1901, т. 15, кн. 9, стор. 126—130.

[9] «Василь Стефаник у критиці та спогадах», стор. 134.

[10] «Володар дум селянських», стор. 65.

Франко у блискучій аналізі творів Стефаника зараховує його до майстрів слова, які «засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лямпою, освічують все оточення».[11]

Жанрові психологічної новелі досконало відповідали стиль і мова Стефаника і його погляди на мистецтво. Його стиль відзначається короткими, простими реченнями, лаконічністю, ощадністю слова, мистецьким тактом і мірою. У нього кожне слово на своєму місці і немає нічого зайвого чи штучного. При тому Стефаник користується вдалими порівняннями, контрастами і символами, які посилюють враження. Додаймо до того ще музикальність його мови і малярську пластичність образів.

Стефаник надавав великого значення формі і мистецьким якостям. Говорячи словами його нарису «Моє слово», він постійно «гострив своє слово на кремені своєї душі». Франко назвав його «абсолютним паном форми»,[12] який за допомогою найпростіших засобів досягає найбільшого враження. А Денис Лукіянович називає його жрецем краси, який визнавав «одного бога в двох особах — правду і красу».[13] Чеський славіст Вікентій Харват писав про Стефаника: «В своєму словесному мистецтві Стефаник був шліфувальником діямантів, який працює поволі, довгі роки, тому що слово було для нього найдорогоціннішим матеріялом, з якого він різьбив мерехтливі і сяючі коштовності».[14]

Цієї дбайливости про естетику слова учився Стефаник від польських модерністів, зокрема від Пшибишевського. Письменник визнав це у нарисі «Серце» такими словами: «Пшибишевський, сам великий, і його великі приятелі навчили мене шанувати мистецтво».

Своєю манерою, стилем і мистецькими засобами Стефаник досягає великого ефекту. Він, як писав маляр Іван Труш, «торгає читача за нерви, якби щохвилі впускав у наше тіло сильну електричну струю».[15]

Влучну характеристику дав Стефаникові Сергій Єфремов: «Автор майже ніде, ніже єдиним словом, не виявляє себе — як сам він ставиться до того, про що оповідає. Просто, спокійно, без жадної афектації і зайвих слів, лаконічно, мало не однаковими словами, нічим себе не зрадивши — розкаже він вам про такі події, що аж не стямиться читач од враження якогось прикрого жаху».[16]

---

[11] «Старе й нове в сучасній українській літературі», ЛНВ, 1904, т. 25, кн. 2, стор. 78—84.

[12] «З останніх десятиліть XIX віку». ЛНВ, 1901, т. 15, кн. 9, стор. 126, 130.

[13] Передмова до збірки «Земля». Львів, 1926, стор. VII—XII.

[14] «Slovenský Přehled», 1902, ч. 6, стор. 297 («Стефаник у критиці та спогадах», стор. 168—69).

[15] Газета «Будучність» від 1 липня 1899 («Стефаник у критиці та спогадах», стор. 40).

[16] «Історія українського письменства», том II, 1919, стор. 270—71.

На спокійний тон Стефаника в оповіданнях про людські трагедії звернули увагу також Вацлав Морачевський, Вікентій Харват та інші критики, зазначаючи при тому, що цей олімпійський спокій тільки збільшує переживання читача. Вміння оповідати спокійно про трагедії, які кривавили серце письменника, це теж один із секретів Стефаникової творчости.

Але що надає цим коротеньким образкам Стефаника найбільшої сили — це ліризм письменника, так вміло поєднаний з реалізмом і тим зовнішнім ілюзорним спокоєм. Про цю властивість творів Стефаника писала Леся Українка: «Малюнки Стефаника пройняті тим животворним духом співчуття автора до своїх персонажів, який надає непереможної чарівности художнім творам і якого не може приховати найбільш об'єктивна форма».[17]

Подібний погляд висловив Франко, пишучи, що твори Стефаника «насичені зворушливим ліризмом, який розбуджує найпотаємніші струни людського серця». Це «океан глибокого чуття, що тремтить у кожному слові, чується в кожній рисочці».[18]

Франко звернув увагу також на загальнолюдський характер творів Стефаника, якого не зменшує той факт, що світ його героїв обмежений і що він писав покутським діялектом. Франко писав: «Се трагедії душі, конфлікти і драми, які ... можуть повторитись в душі кожного чоловіка. І власне в тому лежать їх велика суґестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача».[19]

Згаданий уже чеський славіст Харват писав про Стефаникове слово: «воно ніжне і пристрасне, наче б пройшло через горнило болів, терпіння і любови».[20] Харват, мабуть, не знав, що він влучив в саму суть творчого процесу Стефаника, якою було переживання письменником усього того, що хвилювало його героїв. Про це Юрій Гаморак писав: «Пишучи свої новелі, він гарячкував. Він глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе. В цьому допомагали йому і його селянське походження і його селянська психіка, якої не встиг і не зміг вимазати з його твердої індивідуальности майже двадцятилітній побут по містах і містечках».[21]

Приятель Стефаника Сафат Шміґер розповів раз у тісному гурті, як Стефаник працював над новелою «Камінний хрест» у їх спільному помешканні в Кракові. Цю розповідь, яку Стефаник пізніше переказав в одному листі, варто навести:

---

[17] «Українські письменники на Буковині». «Жизнь», 1900, ч. 9, стор. 122—132 («Стефаник у критиці та спогадах», стор. 49).

[18] «З останніх десятиліть...», стор. 126—130.

[19] «Старе й нове...», стор. 78—84.

[20] «Slovenský Přehled», 1931, ч. 6, стор. 467. Переклад у книзі «Стефаник у критиці і спогадах», стор. 167.

[21] Твори, Реґенсбурґ, XXVI.

«Стефаник рано встає і товчеся по хаті і бігає як скажений... Але часом тото бігання перестає бути свідоме, і тоді я боюся, що він здуріє. Се вступ. Далі він п'є молоко, миеся і кладе перед собою папір. Не написавши нічого, він зачинає з пером бігати знов. Потім сідає. Пише, пише і зривається... І знов п'ять мінут пише. І знов схвачуеся... А потім гримає кулаками о стіл і бігає, чорт його знає з таким бігання̀м. Сідає, пише і почорніє. Потім плаче, але так, псякров, плаче, що аж встид за такого хлопа. І встає і бігає і верещить: лайдаки, шельми, людоїди. Потім кидає перо і лягає на канапу... Пополудню він спокійніший, але коло п'ятої години его знов находить хвороба. Вночі крізь сон говорить і співає».[22]

Не диво, що, прочитавши цю новелу, Ольга Кобилянська писала: «Між слова Ваші... тиснулись великі сльози, мов перли... Страшно сильно пишете Ви. Так якби-сте витесували потужною рукою пам'ятник для свого народу... Ми всі неварт коло Вас нічого. Гірка, пориваюча, закривавлена поезія Ваша, котру неможна забути».[23]

А майбутній тесть Стефаника отець Кирило Гаморак, якому була присвячена ця новеля, сказав письменникові після прочитання її: «Стефаник, так не пишіть, бо вмрете».[24]

«Цілими жменями паде мені волосся від того Хреста камінного», нарікав Стефаник в одному листі.[25] Але він продовжував писати, бо це був один з небагатьох періодів його творчого піднесення, коли він відчував потребу вижбурляти те, що в нього лежало на душі.

Він писав не для слави, а тому, що любив людей. В одному листі писав: «я рукою не можу махнути, аби не згадати якогось терпіння руки чієї... схилитись не можу, аби не почути якогось болю чієгось поперека, очима глянути не можу, аби не почути якихось очий, що гляділи голодні на щось».[26] Заради любови до людей він готовий був брати на себе їх муки.

Про його муки під час писання новелі «Палій» довідуємося з листа до Ольги Гаморак: «хто знає, чи я буду годен сю річ довершити так, як я хочу. Я не можу цілими днями дрожати в горячці, ані не можу мозгом так обертати, аби видіти все і найменшу гримасу пролетаря».[27]

А коли писав новелю «Кленові листки» — про смерть матері, яка залишає дітей сирітками, — то повідомляв свою майбутню дружину: «А я пишу тепер. Часом то кровію ряди веду вперед і вперед, часом безкровними вже губами лиш шепчу і не веду рядів».[28]

---

[22] Костащук, стор. 79—80.
[23] Костащук, стор. 80.
[24] Костащук, стор. 80. Нарис «Серце».
[25] Костащук, стор. 82.
[26] Костащук, стор. 65—66.
[27] Твори, т. III, Київ, 1949—54, стор. 206.
[28] Там само, стор. 218 (Костащук, 114).

Цей самонищівний творчий процес і глибокі переживання, які принесли йому смерть матері, конфлікти з батьком, нещасливе кохання і недуга нервів, вичерпали Стефаника до решти, і в 1900 році він перестає писати. Його творчий вогонь, який спалахнув був на короткий час, погасає. Стефаник залишає Краків, не закінчивши медичних студій, і мандрує з міста до міста, перебуваючи у своїх друзів. Він хворий, розбитий, пригнічений. Пробує знову писати, але ніщо його не задовольняє, і він нищить усе написане.

У 1903 році Стефаник, у складі галицької делеґації, виїжджає до Полтави на всеукраїнське свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському. Там знайомиться з визначними українськими письменниками і громадськими діячами: Лесею Українкою, Михайлом Коцюбинським, Борисом Грінченком, Іваном Стешенком та іншими. З цієї нагоди він відвідав могилу Шевченка в Каневі, звідки, як він писав Ользі Гаморак, «я поклонився цілій Україні».

Повернувшися додому, Стефаник примирюється з батьком, одружується з Ольгою Гаморак, поселюється в рідному Русові і господарює. Одночасно провадить живу громадсько-політичну діяльність як один з провідників УРП та її посол до віденського парляменту, помагаючи селянам в їх повсякденних клопотах.

П'ятнадцять років чекав Стефаник, щоб у ньому знову народилося слово. Воєнні дії на українських землях, страждання селян у прифронтових районах, руйнування російською армією українських культурних надбань у Галичині і зформування добровольчого легіону Українських Січових Стрільців — все це було тим могутнім поштовхом, який знову збудив його завмерлий талант. З-під його пера виходять такі перлини як «Воєнна пригода» і «Марія».

«Воєнну пригоду» Стефаник написав у Відні, куди виїхав у зв'язку з другою окупацією Покуття російською армією. Він жив у готелі в одній кімнаті з своїм найкращим другом Левом Бачинським і Ярославом Весоловським. Щоб дати йому змогу писати, його друзі часто виходили на цілу ніч. Коли одного ранку Весоловський повернувся до кімнати, Стефаник сидів за столом білий, як смерть, а підлога навколо нього була вкрита клаптиками паперу. Це були варіянти новелі, які не задовольняли письменника, доказ, серед яких мук народилася ця прекрасна новеля про смерть матері від кулі у фронтовій зоні і безтурботність її малих дітей, несвідомих своєї трагедії.

Але Стефаник не мав тоді часу писати. Після розвалу австрійської імперії і встановлення української влади в Галичині Стефаника, як колишнього посла до віденського парляменту, покликано до Львова в склад Української Національної Ради. Польський наступ примусив уряд ЗОУНР, а з ним і Стефаника, переїхати до Станиславова. Звідси в січні 1919 року Стефаник, як член галицької делеґації, виїздить на свято проголошення соборности українських земель. Про-

те мрії про соборність і незалежність українського народу тоді не здійснилися: Галичину незабаром зайняли поляки, а Східню Україну російські більшовики.

Під впливом програних визвольних змагань Стефаник пише в 1922 році новелю «Сини», яка, разом з давніше написаною «Марією», належить до найсильніших творів письменника. Сила цієї новелі не тільки у ще більшому драматизмі і ще більш суворому стилі в порівнянні з передвоєнними творами, але й у її національному патосі. Героями цих новель уже не є ті затуркані, безпросвітні мужики передвоєнного часу, над якими висів якийсь фаталізм, але свідомі й активні селяни, яких виховали Франко, УРП і сам Стефаник. Вони тужать за соборністю українського народу і готові на найвищі жертви для України, яка в їх розумінні утотожнюється з землею. Старий Максим у новелі «Сини», почувши від старшого сина, що той іде воювати за Україну і що Україна це — земля, заявляє: «та є в мене ще менший від тебе, Іван, бери і его на це діло — най вас обох закопаю у цу нашу землю, аби воріг з цего коріння її не віторгав у свій бік». А Марія біжить за синами, що від'їздять на фронт, просить у них вибачення, що вона хотіла затримати наймолодшого вдома, тоді як його потребує Україна.

Обидві новелі — неперевершені драми селянських сердець, які змагаються між батьківською любов'ю і свідомістю, що боротьба за Україну вимагає жертв. Цей самий мотив проходить через новелю «Дід Гриць» та інші післявоєнні твори Стефаника, в яких змальовано важке життя в умовах польської окупації. Цими новелями Стефаник заперечив погляд деяких критиків, що він є співцем села, яке вимирає. Село у творах Стефаника воєнного і післявоєнного періодів зовсім не вимирає, а, навпаки, оживає, активізується політично, бере участь у визвольних змаганнях. А програвши перший змаг боротьби, готується до другого. Тому не мали рації ті критики, які вбачали у Стефаника безнадійний песимізм.

Після війни Стефаник ще глибше переживав трагедії своїх героїв, бо ці трагедії мали не тільки особистий, але і національний характер. Володимир Дорошенко розповідає, як Стефаник сам читав своїх «Синів» у 1922 році в помешканні Володимира Гнатюка:

«Це, сказав би я, було якесь несамовите видовище, своєю експресією, своєю трагікою. Стефаник валив кулаком у стіл, дер волосся на голові, гукав, тяжко переживаючи те, що писав. Годі просто описати цю цікаву, зворушливу, незвичайну картину. Скінчив видимо перемучений. Ми були ще довго під сильним враженням його читання. Тоді то розповів нам Стефаник, чому він так мало пише... Він при творенні страшенно переживає кожну річ, він терпить разом із своїми персонажами... Пишучи, роздирає-кривавить своє серце і, скінчивши, мусить відхорувати кожну річ свою. Не дивниця, отже, що не годен, не може писати так багато й такі довгі речі, як інші, що не переживають так сильно своїх

творів. Те, про що ми могли догадуватись із самого характеру Стефаникових новель, ствердив понад усякий сумнів сам їх творець як своїм признанням, так, ще більше, своїм невимовно чудовим, сатанинсько сильним і болісним читанням».[29]

Свої творчі муки Стефаник ще раз підтвердив у листі до В. Дорошенка від 20 січня 1925 року: «Ви можете зрозуміти, що кожна моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевіллям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я творю. Ви можете зрозуміти, що я не пишу для публіки, а пишу на те, щоб прийти ближче до смерти. І коли Ви пишете, що я сиджу на скарбах, то це правда, і ті скарби є закляті, я їх відкопую і попадаю в руки чорта».[30]

Ці творчі муки були тим більші, що Стефаник ставив сам до себе незвичайно високі вимоги і переробляв кожний свій твір доти, доки не був задоволений ним. Промовляючи на ювілейному бенкеті в 1926 році, Стефаник сказав: «Я робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувались з болю, і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало. І нині чую, що половину треба би перечеркнути з того, бо я, вірте мені, занадто великий естет, бо я ясно здаю собі справу з того, що зробив. І все, що я писав, мене боліло. Щоби дати пів аркуша друку, я мушу писати тисячу аркушів...»[31]

Цим суворим самокритицизмом, цим самоспалюванням під час творення Стефаник, мабуть, був унікальним серед наших письменників. Унікальним був він також у тому, що не любив афішувати себе як письменника. В одному листі до В. Дорошенка він пише: «Я встидаюся, що я є письменником, а все, що написав, то не як письменник, лишень як одиниця, що надзвичайно любила своє оточення».[32]

Після всього того нам стане ясно, чому Стефаник лишив по собі всього яких 70 нарисів і новель, які можна вмістити в одному томі.

А проте ці написані кров'ю його серця образки з селянського життя Покуття — це справжні мистецькі перлини, якими він збудував собі тривалий пам'ятник в українській літературі і проторував собі шлях у широкий світ.

Народився Стефаник 14 травня 1871 року в Русові, де й помер 7 грудня 1936 року.

---

[29] Як творить Василь Стефаник. Дорога. Василеві Стефаникові у 60-ліття його дороги життя. Львів, 1931, стор. 17.

[30] *Василь Стефаник*, Твори. В-во «Дніпро», Київ, 1964, стор. 472.

[31] Твори, Реґенсбурґ, стор. XXVI.

[32] «Василь Стефаник у критиці та спогадах», стор. 226.

Сім поезій з нової збірки

Юрій Тарнавський

АВТОПОРТРЕТ

Твоє лице
заболочене ніччю,
усмішки павутиння
у кутиках уст.

У кольорі очей
простяглася віддаль,
в шуканні якої
загубилося твоє серце.

1963

СПОМИН

Був вечір, і була якась дата,
і я сидів нагнутий над столом,
а переді мною, відбите в його поверхні,
біліло моє обличчя, з темними рисами, як вірш.

Не писалося навіть про смерть,
і хотілося тільки сидіти й слухати,
як гуділи холодні рейки вітру
під останнім поїздом осени.

Бо здавалося, що це ним від'їхала
моя молодість, як дорога жіноча особа,
яка була зі мною так довго, що здавалося, що завжди,
і я знову залишився сам, як перед моїм народженням.

23. I. 1970

НА СМЕРТЬ МОЄЇ МАТЕРІ

О. Т.

Цей дарунок смертельности, який ти дала мені,
я зберігаю досі, після стількох років,
і любуюся ним тільки потайки,
відчинивши насамоті серце, мов шкатулку.

Як пишний барокковий клейнод, я пришпилюю його
до простого одягу мого життя,
і, наче самоцвіт колір, він підхоплює
один із виразів в моїх очах.

Дивуються люди, чому я проходжу
таким самопевним, майже зухвалим, крізь життя —
бо знаю, що одного дня мені дістанеться в спадку
решта тих багатств, які ти посідаєш під землею.

30. I. 1970

ПУСТІ ОБІЙМИ

Розповідж нам
про цю пустку,
яку так пильно
хорониш у грудях,
що аж тремтять
біля них
твої пальці.

— Я не можу,
бо немає паперу
достатньо чистого,
щоб її описати!

Розповідж нам
про це ніщо,
яке бачиш
у світі,
коли так уважно
дивишся
на нього
своїми широко
відкритими
очима.

— Я говорю,
та не можна
чути
цих слів!

— Коли відходить
кохання,
то що
залишається
позаду?

ТАК, ТАК

Так, так,
будемо плакати
крізь пальці
і уста,
будемо шукати
облич,
щоб закрити їх
довгим волоссям,
будемо випробовувати
роги вулиць,
чи скриються за ними
кутики
наших уст,
будемо притискати
діри
до наших долонь,
будемо збирати
рештки
нашого шепоту
з повітря...

Коли
відходитимемо
від себе!

ЛЯ

Ля!
Твоє ім'я
залишене там,
під корінням розпуки
і мого обличчя!
Дівчино без тіла,
лізуть до тебе
крізь рури жовтих очей
і скла, рідкого, як слина,
павуки пальців,
оброслих тютюном,
і чоловічих рис,
з яких капає піт і черевики!

Я сиджу
на кріслі з кави і рахунків,
і бачу,
як ти перетворюєшся
у дерево,
що вмерло
сто років
тому!

To G.

Чоловік кохає, наче
старається не згубити дуже
тихий звук, серед голосного
крику, немов
намагається затримати здоровий
ум, коли насувається
божевілля, неначе не
хоче втратити надії, коли майже
все каже, що її вже
немає, як предмет
в кулаці, який чомусь
йому дорогий, несе
його в своїм спітнілім
естві туди, куди
поспішає.

Часами, коли закриє
повіки, чи дивиться навіть на
щось найчорніше, він
бачить пару синіх
очей, як потік під синім
небом, бачений крізь
дві щілини, уста трохи
припухлі з одного
боку, від усмішки, немов від
укусу, золотий
блиск, що, як золоте
волосся, збирається над самим
волоссям, коли на останнє падає
ярке світло.

13—26. VIII. 1969

Поезії про ніщо
та інші поезії на цю саму тему

Богдан Бойчук

Під такою назвою вийшла у в-ві Нью-йоркської групи 1970 року 384-сторінкова, оформлена Юрієм Соловієм та елеґантно видана книга зібраних (точніше — майже зібраних) творів Юрія Тарнавського.

Як ми відзначили на передостанньому з'їзді Об'єднання українських письменників «Слово», «Юрій Тарнавський репрезентує в українській літературі відосередній стилістичний напрям, тобто напрям, який відпихається від традиційних українських поетичних, мовних, мітологічних та ритуальних форм, — а базується виключно на формах (які існують тільки потенційно) механізованої, раціональної і релятивістичної дійсности».

Це твердження містить у собі думку, що Тарнавський обрав шлях творчого експерименту з усіма наслідками його: позитивними і неґативними. Позитивне — це відкривання нових форм і нових поетичних перевтілень, що є найвищим і найціннішим у всякій творчості; неґативне — випливає з самої природи експерименту, який не є процесом кристалізації чи вивершення, а радше процесом шукання. А в шуканні не все однаково повноцінне. Але без експерименту нема творчого процесу, нема в суті речі культури чи, точніше, розвитку її.

Юрій Тарнавський висловився принагідно, що в кожній новій збірці він намагається розв'язувати іншу формальну проблему. Це твердження в певному сенсі правдиве, а в певному неправдиве. Бо в певному сенсі кожний вірш розв'язує іншу проблему, але є також процес розвитку, поширення і поглиблення, який становить взаємини між окремими творами. І в перспективі цих взаємин творчість поета йшла двома різними, місцями навіть дуже далекими дорогами. Першу, кількісно більшу і, мабуть, більше завершену, ми назвали б умовно «піснями». Сюди належали б такі збірки: «Життя в місті» (1956), «Пополудні в Покіпсі» (1960), «Ідеалізована біографія» (1964), «Пісні ес» (1970), «Вино і ропа» (1970), «Пісні про ніщо» (1970). Друга дорога, наближена до прози, включала б такі збірки: «Спомини» (1964), «Без Еспанії» (1969), «Анкети» (1970).

ДОРОГА «ПІСЕНЬ»

Твори Тарнавського, які ми умовно назвали «піснями», — це в більшості короткі й згущені вірші, базовані на розповідній ритміці та на очищеній від стереотипних «поетич-

них» прикрас мові. Основою поетичної творчости Тарнавського, душею і тілом її є метафора: дуже оригінальна («дівчата полощуть зуби свіжими піснями»; «я загубив своє тіло в натовпах спітнілих днів» і т. д.) і гостра («щоб ми пустили коріння в мертвий череп асфальту»; «будемо збирати рештки нашого шепоту з повітря»; «деру твої уста на рівні тонкі стрічки, на яких вже ніколи не змістяться ні мої, ні твої поцілунки»). Тарнавський залюбки будує свої метафори на дуже далеких співвідношеннях, балансує їх на крайніх, часом антитетичних елементах («оксидація життєвого прагнення»; «липке тіло порожнечі»; «кельнери, збиті з дерева, позичають стільцям свої кості»; «в'ється в проваллях ліжок колюча шипшина ротів»). Багатство метафор Юрія Тарнавського могло б бути об'єктом дуже цікавих і щедрих студій. як дивитися з п'ятнадцятилітньої перспективи, ця дорога «пісень» ішла порядком протилежної логіки: почавши дуже широко і всеохопно, з ходом часу вона все більше і більше звужувалася до точки існування самого поета, наприкінці тільки до фізичного його існування (лиця, рук, крови, рота, слини, щік, кінцівок і т. д.); почавши від багатогранности думок, настроїв, емоцій і філософських концепцій, вона звужувалася майже до «предметности», до «фізичности» чи до концепції Мек Ліша, що поезія повинна *бути*, а не значити. У філософському аспекті рання творчість Тарнавського екзистенціяльна, але екзистенціялізм його не активний, як, наприклад, у Камю, а радше пасивний:

Нащо ти живеш?
Каміння теж лежить на дорозі!
Чому ти живеш?
Каміння теж лежить!

Є в перших творах поета елементи сучасного побуту і цивілізації («... наші батьки працюють серед божевільних машин, забувши нас, і навіть свої імена»; «ти скалиш до неба вогняні зуби, плюєш йому в обличчя димами сажі»). А найсильнішою властивістю тодішньої творчости Тарнавського був ліризм, і найбільше завершені твори — це його ліричні твори:

Вночі
будить мене
твій спокій.
Сідаю в темряві
й дивлюся
на чорну ріллю ліжка,
як лан лілей,
ростеш на ньому
білим тілом.

Отже, як було сказано, засяг був тоді широкий, але після трьох перших збірок цей багатий спектр творчости Тарнавського почав звужуватися. Процес цього звуження най-

більше наглядний у збірці «Вино і ропа», яка писалася між 1960 і 1970 роками (хоч видана в 1970 році). Починається ця збірка такими поезіями, як «Вечір», «Романс», «Зима», «В кімнатах», — які характером і своєю завершеністю співзвучні з ранніми творами Тарнавського. Але й у цих уже поезіях поет все більше і більше заглиблюється в себе, у свій внутрішній світ. А наприкінці цієї збірки, а особливо в «Поезіях про ніщо» ця звуженість доходить до власної фізичности поета. Процес такий сам собою ні добрий, ні поганий. Важливе тільки те, що на цій дорозі відкрито і наскільки твори ці завершені. Тож у чисто формальній площині помітні в останніх збірках Тарнавського два нові елементи: по-перше, поет, спочатку залюбки, а згодом дуже інтенсивно (може й хворобливо) вживає так звані контрастові співставлення, побіч лагідних ліричних елементів він ставить «неприємні», різкі, викликаючи таким чином шокуючі імпульси, які мали б діяти на читача (наприклад, «лице *заболочене* ніччю», «троянди і *чиряки*», «жовті троянди *сечі*», «букви як *струпи*», «*приплескані* уста» і т. д.). Така контрапунктна бароккова композиція дуже цікава і часто виходить у Тарнавського добре, як, наприклад, «заболочене ніччю обличчя». Але часом ці чиряки, сеча, кал входять у поезію насильно, не зумовлені композиційною потребою, а радше потребою психічної розрядки, і тут вони подвійно болючі своєю невдалістю. Назагал збірка «Вино і ропа» слаба, а такі поезії, як «В каварні» та «Свиня» не повинні входити ні до яких збірок, не те що до збірок Тарнавського. Це ні в якому разі не стосується дуже доброї збірки «Пісні єє» і «Поезій про ніщо», де наглядний отой другий формальний елемент, який ми назвали б «конкретизацією». Вже назви окремих віршів («Склянка не може випасти з руки», «Гола жінка лежить між своїм боком і рукою», «Хтось стукає у двері», «Нога знаходиться в черевику») дають ключ до стилю цієї збірки. Тарнавський кидає тут конкретні (не реальні!) образи, пози, спостереження, дуже прецизні, дуже пластичні й детальні (тут є далекий перегук з Роббом-Ґрійє), майже «фізичні», не інтерпретуючи їх, не даючи своїх поглядів та емоцій. Такі конкретизовані образи повинні викликати в читача якусь реакцію і таким чином набирати для нього індивідуального значення.

Заки відійдемо від обговорення «пісень», наведемо ще такі два рядки: «...понікльова*ними ними*...», «...*і* у піжамі, *і* іде»... Такі рядки (а їх є більше) говорять про меншу вимогливість автора до своїх останніх речей та насувають легку тінь турботи.

ДОРОГА В НАПРЯМІ ПРОЗИ І ВЛАСНОГО НУТРА

Цей стилістичний напрям творчости Юрія Тарнавського почався досить пізно, у збірці «Спомини» (1964), тобто вісім років після появи його першої збірки. При появі збірка

«Спомини» дуже сильно вражала своєю герметичністю і незрозумілістю. Сьогодні, з перспективи шести років, ця незрозумілість — дуже дивна і незрозуміла... Проблема, мабуть, була у тому, що треба було шукати інакшого відношення, інших взаємин з цією його творчістю, яка, на відміну від попередніх його речей, була довга, не згущена, наближена до прози і мала досить химерну еліптичну композицію. Метафора і далі залишалася центральною характеристикою цього стилю:

«Кусок простору між тином і клунею, в якому, як в тіснім ставку, кишить від ніг, голів, рук, і в якому, немов ґумова плівка, розтягнене нутро твого рота, просякле, неначе димом, терпким смаком черемхи».

Але метафори тепер, у більшості випадків, сюрреалістичні, подані довгими реченнями, не гострі, не прецизні, а радше заокруглені, а то й замотані в дивне плетиво. Тарнавський завжди наполягає, щоб його поезію сприймали конкретно, реально, — точно так, як він подає, не шукаючи символіки чи якоїсь надзначеневости. Тож збірка «Спомини» — це просто спомини з дитинства. Але цей факт не зменшує трудности в сприйманні цього твору, бо поет дивиться в минуле не теперішніми очима, а тодішніми очима хлопчини. А ми вже давно відвикли дивитися дитячими очима на дитинство. Говориться тут про містечко поблизу фронтових дій, через яке пропливає річка. І в уяві дитини перетасовуються картини процесії, похоронів когось близького (матері?), колон відступаючого війська, втікачів, подій у школі, взаємин з товаришами, взаємин з хворою матір'ю та членами родини. На додаток всі ці реальні образи розставлені між образами дитячої уяви і фантастики і поєднані з ними. Це в суті речі калейдоскопічна композиція, де поет кидає образи за образами, як на фільмовій плівці, щоб викликати в читача певне враження, — а сума цих вражень творить не тільки багату на можливості сприймання атмосферу, але, образ за образом, розділ за розділом, вивершується в дуже цікаву і глибоку цілість. Такий композиційний принцип вартісний ще тим, що він дозволяє на багатоплощинність сприймань і значень: наприклад, згадувана річка поступово трансформується у вулицю, тобто в потік людей, згодом у ріку життя, а так — у ріку смерти. І майже кожний головний мотив у цьому творі переходить цілий ряд таких творчих метаморфоз.

Формально найцікавіший у цій збірці спосіб творення метафор, де людям чи подіям надаються властивості предметів, обстановки чи їхнього зайняття, завдяки яким хлопчина їх пам'ятає: «товариш з водою, замість нижньої частини тіла» (пам'ятає його, як стояв по пояс у воді); батько запихає... «в рот довгі сувої військових телефонних дротів» (пригадує його при обслузі телефонів), родичка, з рота якої... «виходять слова із смаком свіжих булок» (приносила йому булки, які були для дитини своєрідною мовою), чоловік «везе на тачці білу стежку у сторону будинку» (це дуже ориґі-

нальна і вишукана метафора!). Крім усіх цих стилістичних досягнень, цикл цей цінний ще тим, що в ньому вплетений дуже широкий (часом національний) засяг: «...пісня, співана перед роками, що, як колона людей, посувається полем, і мелодією якої є історія твоєї батьківщини». Є вплетена також екзистенційна глибина: «Це від неї (матері — Б. Б.), одного зимового пополудня, ти заразився на смерть».

Збірка «Без Еспанії» — це ще один крок вперед від «Споминів» (а в певному сенсі, може, й крок назад, особливо, коли мова про метафору і звуженість буття до себе самого). Щоб прояснити дещо дорогу до сприймання цього твору, слід зазначити, що «Без Еспанії» не є травелогом. Як каже сама назва збірки, твір писався без Еспанії, тобто поза Еспанією; іншими словами, це знов же спомини. Усвідомивши цей факт, легше буде сприйняти такі образи, коли автор стає понад себе (в минулому) і бачить, як крізь нього ідуть люди, як з його рота виходять краєвиди (тобто як він захоплено говорив про краєвиди), як його перетинають площі і циферблати годинників (тобто перетинають його пам'ять), як поїзд виїжджає з його лівої щоки (стояв обличчям до поїзда, і поїзд їхав ліворуч) і т, д. У цілому творі триває сюрреалістичний (мова тут дійсно про потік свідомости і підсвідомости) процес перевтілення матеріяльної зовнішности в фізичну особистість поета (щоб анулювати його ідентичність) і процес дезінтеґрації особистости у світ матерії. Цілу збірку просякає невиразний страх перед дезінтеґрацією (яка набирає пропорцій універсальности) особистої фізичности в матерію і насильне проникання матеріяльности, яка неорганічна, тобто умертвлююча, в особистість людини. Суттю цієї збірки є, мабуть, «...розмова між мною, моїм тілом і моєю душею», як зазначено на сторінці 153. У дійсності — це розмова з тілом, при відсутній душі, це турбота за тіло. В цілому циклі схрещуються, перетинаються і ще раз перехрещуються два феномени: феномен споминів про Еспанію (яка історично позначена розп'яттями і смертю) з площами, соборами, коридами, помаранчами, кораблями, квітами, гітарами, циферблятами годинників; та феномен особистої фізичности з ротом, слиною, кров'ю, щоками, кінцівками, молекулами і м'ясом. Відношення між чисельними елементами отих двох феноменів становить основу збірки. Тож всі ці образи і відношення між ними треба брати конкретно, як поет їх подає (наприклад, поїзд виїжджає з щоки людини — не як символ, а просто як образ), і ці образи повинні набирати якогось значення для читача, тобто між читачем і образом повинно заіснувати те, що в суті речі є поезією.

Давши основний ключ до сприймання збірки, зупинимося тепер на творчих відкриттях. Коли ми говорили про дальший крок вперед цієї книжки, то не мали на увазі композиції довгих речень, бо це стилістичний світ Пруста; не мали теж на увазі потоку образів свідомости і підсвідомости, бо це світ Джойса; але мали на увазі дуже сміливу і нову

рефренну конструкцію цілого циклу, і це є справжнім досягненням Тарнавського в цій книжці. Ця рефренна композиція стане наглядніщою і прозорішою, коли читач прочитає всі «Від'їзди» в першій частині циклу з рефренами на мотив *від*, а так хай прочитає «Приїзди» з рефренами на мотив *до*, а так «Від'їзд IV» у половині циклу, де рефренність переноситься на співвідношення окремих елементів і набирає геометричної структури: «За кров, рівнобіжну до вапна. За простирала, рівнобіжні до крови. За зуби, рівнобіжні до скла».

І хай читач зауважить, що ця геометрична схема, модифікована попередньою звичайною рефренністю, субтильно просякає в другу частину циклу, — він тоді відразу усвідомить вишукану й унікальну структуру цього твору; і саме в площині композиції найбільше значення цієї збірки.

Згадували ми і про крок, чи навіть два, назад. По-перше, метафора Тарнавського в цій збірці далеко не така вишукана, як у його попередніх збірках; подруге, звуження світу до себе чи до своєї фізичности або до фізичности побіч себе (інша людина, це тільки інша молекула, інша кров поруч, Тарнавський не має тут ні любови, ні чуття до людини) веде до герметичности, а то й до відпихання читача від твору. Бо сота вже обсцесія ротом, м'ясом, слиною і кров'ю до ніяких нових глибин естетики чи існування читача не веде. Це ми вважаємо найбільшим мінусом останніх творів Тарнавського. Бо коли він сягне трохи ширше: «...і я йду до повішених хрестів і плащів, щоб шукати серед них своїх уст, що шептали про подружжя крізь зорі, і моїх пальців з перснями, зарослими павутинням, і поцілунків для пари уст, які я створив сам з мого серця, і дівчат, і чужих слів», тоді говорить в суті речі те саме, але ширше і всеохопніше, і рядки ці вібрують на всіх струнах інтелекту і чуттів читача. Та місць таких в цьому циклі дуже мало. Правда, що все це справа особистого смаку, але все тут написане — це особистий вияв. Поезію бо сприймається тільки особисто.

Збірку «Анкети» не можна вважати продовженням «Споминів», але є в ній деякі елементи із збірки «Без Еспанії», наприклад, рефренність. «Анкети» — це найбільш герметична збірка Тарнавського: у розмовах ми не зустрічали жадної людини, яка знайшла б до неї якесь відношення. Треба припускати, що збірка ця буде існувати для поетів та знавців поезії. І це достойна доля. Після кількаразового читання і принагідної короткої розмови з автором (який дав нам основний ключ до твору), збірка нарешті відкрилася нам з усією комплексною композицією (дуже унікальною!) і глибиною. Поштовхом до написання цієї книжки була дуже конкретна і проста подія: автор стояв у лазничці і через відкрите вікно почув шум проїжджаючого авта. Це дало поштовх до роздумувань про відношення особистости до себе, внутрішньої обстановки до себе, зовнішнього світу («краєвидів») до одиниці, про порожнечу («діри») життя, про розпачливу потребу «місця» в житті, про «душу» як найніжнішу і бажану

(але неіснуючу) частину нас. Нормально не істотне, що́ дає поштовх до написання твору, але в цьому випадку це важливе, бо такі елементи, як вода, руки, дзеркало, вікно, обличчя, підлога, світло, черевики, — стають яснішими; їх бо автор вживає як щаблі, якими веде до філософських роздумів про людину і її присутність тут.

Ми спробуємо дати спрощену аналізу першої анкети (стор. 231) з надією, що ця аналіза стане ключем і відкриє для читача можливість взаємин з цим твором.

Назва: Обличчя.

Колір: Повний білого, слідів чорного, слідів рук, слідів метафізики та слідів інших речей, понять, приладів.

Отже мова тут не про обличчя в фізичному сенсі, а радше про якийсь архетип обличчя, про збірне поняття обличчя, яке включає властивості речей, подій та понять з минулого і сучасного. Таке поняття обличчя далеко ближче до спадкової, придбаної і формуючої саму себе біографії, чим до словникового значення цього слова.

Форма: Не посідає форми. Форму мають дзеркала, метафізика, краєвиди, вода, долівка, вікна і т. д.

Цей параграф підтверджує висловлену вище гіпотезу про збірність поняття обличчя. Бо форму мають фізичні об'єкти та речі, створені людиною, як метафізика (чи навіть фізичне обличчя людини), але не має форми біографія людини, яка весь час формується.

Речовина: Така, що не є речовиною вікон, дзеркал, долівок, води, як і всіх інших речей, дат і понять.

Знов же лопікою елімінації посилюється нематеріяльність і неконкретність поняття обличчя. Варто тут звернути увагу на акумулятивну схему композиції, де додаванням або відніманням властивостей поширюється і доповнюється дане поняття.

Ціль: Щоб існувала метафізика, підручники метафізики, частини і поняття тіла, і Ґолґоти.

Тут додано ще декілька властивостей до цього архетипу: творчу властивість (метафізика і підручники її), репродуктивну (частини і поняття тіла) та конечність, а, може, й потребу страждань (Ґолґоти).

Вплив на дзеркало: Не має впливу. Може до нього тільки простягати себе.

Іншими словами, обличчя може тільки відбиватися в дзеркалі, але не має впливу на відображення, не може ні поправити, ні погіршити його.

Вплив на метафізику: Колосальний, такий, як форма океану має на форму краплі води в ньому.

Отже взаємовідносини і взаємозалежність тут зрозумілі й ясні.

Вплив метафізики на нього: Руки, на границях яких вона починається, лишають у ньому діри, які не можна заткати ні метафізикою, ні підручниками, ні іншими ... поняттями тіла чи світу.

Це дуже важливий параграф, який сягає до дуже суттєвого в обговорюваному понятті: мова тут про «діри», тобто про порожнечу життя, яка починається на границях метафізики, як бажаної, гарнішої й одуховленої частини нас; і цієї порожнечі вже не можна заткати метафізикою як філософською системою, ні підручниками, ні взаєминами тіла, ні фізичними об'єктами.

Короткий опис: Носить на собі сліди всіх речей, що знаходяться зовні і внутрі нього, незалежно від того, чи вони дійсні, чи уявні.

Цей параграф прямо синтезує дане поняття обличчя і завершує композицію цілої анкети.

Приблизно за такою логікою побудовані й інші анкети. Треба підкреслити, що це є наше особисте розуміння цієї анкети, яке може бути дуже далеке від того, яке мав автор. Але читач має тільки те, що йому відкривається чи об'являється при спілкуванні з твором, і тільки це є справжнє і дійсне для нього.

Тепер зробимо перетин через кілька анкет вертикально, щоб унагляднити сутність і засяг цього циклу. В анкеті «Руки» (де дійсно мова про суть рук) говориться, що душа, тобто бажана, але неіснуюча частина нас, «заохочує їх (руки — Б. Б.) вічно існувати», а руки вічно заохочують метафізику існувати, «щоб вона заохочувала до існування їх». Отже мова про дуже зворушливе коло самообману в людському існуванні. Потреба душі заохочує людину до існування, яка заохочує до існування метафізику, щоб та заохочувала до існування людину. А в другому місці руки «можуть знаходитися на цвинтарях, на обличчях, як теж на обличчях, що на цвинтарях. Теж цвинтарі та обличчя можуть знаходитися в них». Це і є та концепція присутности смерти в кожному відруху живих. Дуже цікаво схоплена концепція «душі»: вона є там, «куди дивляться очі і звідки вони дивляться... куди простягаються руки і звідки вони простягаються... звідки походить тіло, волосся і колір очей і куди вони прямують». Отже, концепція чи потреба душі балянсується між двома універсальними таємницями: первопочатком і ціллю існування. Але в Тарнавського «душа» є тільки неясним бажанням, бо коли приходить до уточнень, то «по той бік причини немає нічого, а зараз по цей бік знаходиться речовина, себто не те, що охоплене словом душа». В останньому рахунку існує тільки речовина, матерія. Особливо цікавий образ, що стосується «дір», порожнечі в житті, і релігії: «...цвяхи, вбиті в хрести, можуть не тільки творити діри, а й рівночасно ні їх, ні інших дір (тобто в хрестах чи тілах спасителів) не затикати». Всякі жертви не тільки не виповнюють існуючої порожнечі, але творять нову. В анкеті «Прізвище», яке, як і «Дата народження», в певному сенсі покривається з концепцією «Обличчя», сказано, що прізвище повинно мати таку форму, «що мусить завжди мати місце для животів матерей, коли в них розвиваються всі тіні й тепло

обличчя, які мають вистачити на ціле життя і на те, що приходить після нього». Мотив такої людської вічности не характеристичний, новий і небувалий у Тарнавського. Взагалі в цій збірці є багато натяків на те, що Тарнавський хоче вийти до світу і до людей — і це його єдина творча надія. Але без уваги на те, чи хтось погоджується з філософією Тарнавського, чи ні, — поданий тут дуже схематичний вертикальний проріз доводить, що збірка «Анкети» трактує основні проблеми суті і мети існування людини.

Формально ця збірка — найоригінальніша з усіх збірок поета. Писана вона в стилі канцелярійних анкет, щось в роді: ім'я, прізвище, дата народження і т. д. Отже, ставлячи ряд таких питань, Тарнавський дає відповідь на фізичне існування одиниці, на її відношення до речей близьких, до речей далеких, на ціль її існування, на її турботи про початок і кінець людини. Найцікавіше те, що збірні поняття (як рука, дата, місце, діри, світло), які є підрозділами чи питаннями в початкових анкетах, згодом стають назвами окремих анкет, даючи таким чином різногранність взаємовідносин тих самих елементів. Ключовим композиційним засобом є тут рефренність, яка доходить до дуже цікавих вивершень: наприклад, в описі форми вікна, — «одна форма прямокутна або квадратова, і відкрита або зажрита, і прозора або непрозора, а друга форма така, що є або лиш прямокутна, відкрита і прозора, або лиш прямокутна, відкрита і непрозора». Це спосіб передавання есенції повторюванням дуже конкретних і наглядних властивостей.

На закінчення можна сказати таке: в нормальних відносинах з появою такої збірки, як «Поезії про ніщо», говорили б про поета формату Неруди. Але відносини в нас ненормальні. Між поетом і світом все ще стоїть мовна стіна. Але навіть в українській духовій сфері між поетом і читачем стоїть стіна емоційного відчуження від усього, що не соняшникове, не голубе, не вишиване. Отже поети мусять існувати самі. І коли навіть у таких обставинах твориться щось добре, то ми ще дуже живі!

З новообрійних маґістраль — на старі рейки

З ПРИВОДУ VI З'ЇЗДУ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

Богдан Кравців

Нав'язуючи до зрушень, нових віянь і сподівань, в атмосфері яких відбувався п'ятий з'їзд письменників України в листопаді 1966 року, автор цього огляду пробував у циклі радіостаттей, передаваних через радіо «Свобода», підвести підсумки того, що було зроблене за 4-річний період між п'ятим з'їздом і заповідженим на травень 1971 року шостим з'їздом Спілки письменників України, подати загальний огляд літературного доробку за той час і, зокрема ж, встановити, чи і як були здійснені прагнення, вимоги й побажання учасників п'ятого з'їзду в тих чи інших питаннях культурного і літературного розвитку. Зроблений на основі аналізи різних ділянок й аспектів праці української радянської творчої інтеліґенції загальний висновок із цих підсумків був такий, що зафіксовані до п'ятого з'їзду і під час нього зрушення й тенденції оновлення й пожвавлення літературного процесу були загальмовані, а то й зведені нанівець партійними й режимними керівниками від літератури. Стосувалося це особливо ж таких питань, як місце української мови в державному, громадському й освітньому житті, роля творчої молоді в розвитку літератури, вага і значення нових засобів і пошуків для виведення української літературної творчости на рівень світових досягнень. Сьогодні, після того, як уже відбувся шостий з'їзд письменників України, треба ствердити, що із сподіваних «нових обріїв» і перспектив виведення радянської літератури на світові маґістралі залишилися тільки старі, з'їжджені вже докраю рейки режимного соцреалізму, тобто партійного скеровування й затиску. Ситуацію, в якій опинилася радянська українська література, з'ясовують, як не можна краще, думки, зауваження й числа, подані у звітних доповідях шостого з'їзду, у звідомленнях ревізійної і мандатної комісій, як також у промовах учасників їх «обговорення». Подані в них факти, твердження й висновки мають свою мову й вимову і якихось пояснень чи й коментарів не вимагають.

Відбувався шостий з'їзд письменників України в Києві 18—21 травня 1971 року. Свою радість з приводу «весняного часу», обраного для відбування з'їзду і для намічування «шляхів дальшого творчого зростання», висловив покликаний для відкриття з'їзду один з найстаріших письменників України

— 80-літній Петро Панч. Підкреслював цю весняну «обставину» з'їзду у своєму вступному слові і дотеперішній голова правління СПУ Олесь Гончар, кажучи, що «відкривається він у пору весняних первоцвітів, і це є для нас добрий знак».

Не зважаючи на такі «весняні заспіви», шостий з'їзд відбувався під знаком відсутности, повного виелімінування літературної молоді. Наймолодшим членом президії з'їзду і наймолодшим доповідачем про «Поезію між з'їздами» був 36-літній Борис Олійник. Не було нікого навіть з таких «молодих» між секретарями з'їзду. У редакційній і мандатній комісіях фігурували з-поміж «молодих» — 35-літній І. Драч, В. Коротич, Є. Гуцало. З-поміж них Коротичеві єдиному припав привілей виступати з промовою під час обговорення звітних доповідей. До президії правління і до її вужчого керівництва увійшов тільки один одинокий Борис Олійник (1935 року народження), і були позбавлені членства в ній її дотеперішні члени — І. Драч і В. Коротич, залишившися тільки звичайними членами 70-особового правління СПУ.

Такий фактичний стан з молодими в керівних органах СПУ. Алеж і не кращий він з погляду на кількість літературної молоді в цілій Спілці письменників України, що нараховує тепер 858 літераторів, з яких у з'їзді взяло участь 738 членів СПУ. Згідно з поданими головою мандатної комісії А. Головком числами, делеґати поділялися за віком на такі групи: до 30 років — 21, від 30 до 40 — 123, від 40 до 50 — 229, від 50 до 60 — 209, понад 60 — 156. Середній вік письменників — 52 роки.

У кожній організації з претенсіями на розвиток і «творче зростання» такий стан з молоддю вважали б трагічним. Турботу з цього приводу пробував висловлювати дехто з дискутантів. «Організація наша помітно „старіє", — стверджував закарпатський прозаїк Юрій Мейгеш. — Переважна більшість її членів — люди, яким за сорок (правдивіше було б за п'ятдесят, згідно з поданими А. Головком числами — Б. Кр.), і це в той час, коли, здавалося б, саме життя піднімає семафори перед обдарованою молоддю». Про потребу «омолодження письменницької організації» говорив і у своїй промові російськомовний письменник із Донеччини Тарас Рибас, стверджуючи, що «двері до Спілки прочиняються дуже важко, особливо для молодих». Ще дошкульнішим було ствердження голови ревізійної комісії СПУ Івана Цюпи. «Скажемо прямо, — казав він, — наша Спілка постаріла й посивіла... Середній вік письменника 52 роки. Таких, що досягли пенсійного віку, серед нас 211 чоловік й наближаються до цього порогу ще 245». На тлі таких стверджень, особливо ж останнього, що пенсійного віку досягли або найближчим часом досягнуть 456 членів, тобто більша половина СПУ, і що в той час — молодих — до 30 років — було на з'їзді всього двадцять один чоловік, звичайними кпинами прозвучала заява літературознавця — доктора філологічних

наук і старшого наукового співробітника Інституту літератури АН УРСР — Бориса Буряка «про знаменну особливість нашого з'їзду: в історії ще не знано літературного форуму, на якому так широко була б представлена наша художня молодь з усіх кінців України...»

Майже цілковиту відсутність молоді з рядах офіційної Спілки письменників України, і то в той час, як окремі ділянки літератури, зокрема ж поезія і проза, аж рясніють новими іменами й талантами, пробував дехто пояснити дуже загостреною, адміністративно риґористичною процедурою приймання молодих письменників у члени СПУ. Була зумовлена ця процедура, як виходить із доповіді І. Цюпи, «новим порядком прийому з таємним голосуванням» і «підвищенням вимог до творчости молодих літераторів і до їхньої громадської діяльности». Тенденція не допускати творчу молодь у члени СПУ проявлялася і в «постійному застеріганні наших молодих проти передчасної професіоналізації», про яке говорив у своїй доповіді Павло Загребельний, нагадуючи їм водночас із цим «про необхідність якнайтісніших зв'язків з життям, про потребу вивчення життя в усій його складності, про потребу оволодіння марксистським світоглядом», як про передумови прийняття до СПУ.

Проте ж, якщо судити із виступів окремих доповідачів і промовців, причин відсутности молоді в рядах СПУ треба шукати глибше. Це найперше підсвідомий, інколи й панічний просто страх керівників і більшости членів СПУ, отих теперішніх і близьких уже пенсіонерів, виросліх і вихованих в умовах «культу особи», перед усім новим, перед такими чи іншими зрушеннями чи й хоч би віяннями в літературному процесі, перед новими ідеями, що їх може принести молодь, чи й навіть перед ферментом, що його спроможна вона спричинити своїми «недозрілими» абож «невитриманими по партійній лінії» творами. Люди, які вже перейшли чи найближчим часом перейдуть на пенсію, бояться, як вогню, будь-яких змін, новаторських пошуків, творчих дерзань. З цього погляду показовою може бути погромницька промова 58-літнього Василя Козаченка, обраного в заступники голови правління СПУ, із засудженням творчости шестидесятників, виниклої — за твердженням цього ж промовця — під впливом, а чи й спонукою буржуазно-націоналістичних «ловців душ» і зумовленої проникненням «ідеологічної корости» через кордони...

«І на жаль, — гримів В. Козаченко, — не можемо сьогодні заплющувати очей на те, що оті хитромудрі „ловці душ" все ж певний улов мали. Окремі поети, критики, прозаїки з найнезагартованіших ідейно — у їхніх сітях таки заплутались. Просочились у друк вірші, статті, а той окремі збірки ліричного чи критичного гладкопису та сірости, на яких не позначився ні наш час, ні наші ідеї. Навколо них негайно зчинявся галас по Мюнхенах та Нью-Йорках, як

навколо „шедеврів" ледь не плянетарного значення. Під той галас обережно висувалося твердження про месіянізм молодих наших шістдесятників. А там уже, дивись, нав'язувалася думка про те, що в радянській літературі до них і взагалі нічого не було: суцільна пустеля тридцятих-сорокових років поміж коротким „ренесансом" двадцятих та „рясним відродженням" шістдесятих. Далі — лише один крок до так званих „проблем батьків та дітей", боротьби поколінь та інших манячних „ідейок", які однак забрали у нас багато нервів, енергії та дорогоцінного часу».

Громив літературну молодь не тільки В. Козаченко. На «інфантильність наших багатьох новелістів, які, рятуючись від штучности, що її вони відчувають у світі дорослому й ще незбагненному, виводять героями своїх творів тільки дідів і дітей, уникають людей активних, творчих, діяльних», — нарікав у своїй доповіді про «Нові обрії української радянської прози» прозаїк Павло Загребельний, також воздвигнутий в заступники голови президії правління СПУ. Радіючи з того («цьому можна тільки порадіти!»), що «тих виявів безвідповідальної плутанини, тих мудрованих критичних „арабесок", з яких недвозначно проглядали хибні й сумнівні концепції, тих суб'єктивістсько-свавільних „точок зору", що намагалися свого часу привернути увагу публіки автори типу І. Дзюби, зараз уже майже не зустрінеш», режимний критик Леонид Новиченко розгромив молодого критика з «Дніпра» О. Никанорову за пропаґування художнього світобачення поетів-«семидесятників». Особливо ж роздратувало Л. Новиченка висловлене О. Никаноровою передбачення, що поети-«семидесятники» будуть «тихими» поетами, бо «їхня поезія звернута до однієї особи, до її індивідуальної чутливости — наперед виступають ті глибинні емоції, що виявляються тільки сам-на-сам, очі в очі: з людиною, з природою, із самим собою». Розправляючись з поглядами О. Никанорової на поезію «семидесятників», Л. Новиченко знову ж висловив свою радість («на щастя!») з того, що ідея такої «тихої поезії» не знаходить послідовників, ствердивши водночас, що «явний прорахунок критика пояснюється тим, що він орієнтувався в даному разі не на такі вже багаті творчі прикмети вузенької групи авторів (В. Голобородько, М. Воробйов та ін.), котрим однак, саме й треба прикласти чималих зусиль, щоб вийти із стану того холодного камерного усамітнення, на яке вони самі себе прирекли». Ще треба ствердити, що не став на оборону громлених В. Козаченком й Л. Новиченком літературних ґенерацій молоді — шестидесятників і семидесятників ніхто з присутніх на з'їзді «молодих», між ними й навіть ті, що й персоніфікували початково перше із названих поколінь — І. Драч і В. Коротич.

Хоч і не зформульована в окремій доповіді тема відчуження літературної молоді від офіційної Спілки письменників України домінувала над цілим шостим з'їздом СПУ.

Тривогою з цього приводу, турботою за її «творче зростання», ідейне обличчя і спрямування були пройняті особливо ж доповіді представників обласних письменницьких організацій. Проте відкрито й виразно цієї тривоги не висловив ніхто. Побоялися, мабуть, заперечувати проти встановленої головним промовцем шостого з'їзду — першим секретарем ЦК КПУ Петром Шелестом в одному з заключних абзаців його промови — директиви про поповнювання СПУ творчою молоддю. «Не можна не торкнутися, — казав П. Шелест, — ще такого важливого питання, як поповнення Спілки письменників талановитою, *ідейно підготовленою* молоддю. Адже від цього, зрештою, залежить творча активність Спілки сьогодні, а ще більшою мірою — завтра. Треба дбати про якісне *поліпшення* добору в письменницькі лави, зміцнювати їх *найбільш достойними* людьми в творчому і *громадському* відношеннях. В той же час *не допускати* у Спілку письменників людей, які *не заслуговують* носити високе ім'я радянського письменника» (підкреслення наші — Б. Кр.).

Формально й фактично відбувався шостий з'їзд письменників України не під добрим знаком весни, а під знаком партії, репрезентованої її першим секретарем Петром Шелестом, що, зрештою, підкреслене і в зверненні ЦК КПУ до з'їзду, й у вітаннях з'їзду, надісланих ЦК КПРС і ЦК КПУ, і в його ж резолюції про повсякчасну, а то й довічну партійність радянської літератури. Петро Шелест, інженер-економіст і металюрґ за фахом, не завагався виступати на шостому з'їзді, як метр від усіх літературних жанрів і керівник літературного процесу. Це на ділі Шелест, а не голова правління і президії з'їзду Олесь Гончар, ані будь-хто з інших доповідачів на з'їзді, накреслив загальну і докладну програму усієї діяльности Спілки письменників й усіх її секторів. З'ясовуючи вимоги партії до письменників, зокрема ж «важливість питання про місце людини праці в літературі», і заявляючи, що партія «дбає про те, щоб високоідейні художні твори літератури доходили до серця, хвилювали і духовно збагачували кожну людину», і що вона робитиме все для того, щоб «письменники працювали в атмосфері творчої ініціятиви», підтримуючи їх «позитивні пошуки» і «справжнє новаторство», П. Шелест попереджав водночас із цим, що «партія вказує на неприпустимість відхилення від принципів соціялістичного реалізму, непримиренно боролася і буде боротися проти проникнення ворожих дій і тенденцій у сферу літературно-мистецького життя». Подавши таку загальну настанову, П. Шелест критикував появу «окремих політично незрілих і художньо недосконалих творів» у радянській літературі, «авторами яких є не тільки молоді, але іноді й відомі письменники»; дорікав, що «мало у нас творів для дітей і юнацтва», натавровував літературну критику, яка «ще недостатньо приділяє уваги розробці провідних питань сучасного літературного процесу», і, ставши в позу критика...

історії української літератури, попереджав, що «особливо уважно і дбайливо слід підходити до підготовки і написання фундаментальних досліджень» з цієї ділянки, і розгромив виданий востанне Інститутом літератури АН УРСР восьмий том «Історії української літератури» за припущену в ньому «певну тенденційність, необ'єктивність, а часом навіть нікому не потрібну помпезність». Врешті, Шелест виступив в ролі піклувальника українською мовою, правда, звівши своє піклування не до питань вживання її з державному і громадському житті, в урядах і в школах, а тільки до «турботи про точність слова, його яскравість і свіжість»...

Після такої визначальної і спрямувальної програмової промови першого секретаря компартії України, всім іншим доповідачам не було вже про що говорити. У своєму вступному слові Олесь Гончар мусів обмежитися загальними ствердженями, зауваженнями і доріканнями. Звітну доповідь про «Нові обрії української радянської прози» автор її Павло Загребельний виповнив загальним оглядом окремих ділянок прозової творчости і переліком десятків імен радянських прозаїків і їхніх творів. Подані ним кількісні показники, що, мовляв, «з 1967 року по 1 квартал 1971 р. у видавництвах республіки вийшло 1 812 книжок української художньої прози тиражем 91 мільйон 123 тисячі примірників» і що СПУ нараховує сьогодні 360 прозаїків, виявилися при аналізі якости усієї цієї книжкової продукції і творчости такої когорти прозаїків не надто імпозантними і переконливими. Говорив же П. Загребельний про «несвідому тенденцію до спрощення людського образу в ряді наших книжок», про те, що «часто ще подибуємо під рубрикою „роман" або „повість" чи то щось сенсаційно-сантиментальне, чи виробничо-засідательське, чи неоформлену купу словесного матеріялу, крізь який прозирають подекуди любовні клопоти героїв, якісь тепличні проблеми, в кращому випадку, а в гіршому — пустопорожні формалістичні пошуки», закликав оголосити «війну штампам, які роз'їдають здорове тіло літератури непомітно, але зловісно-вперто»... Скаржився П. Загребельний ще на «тривожний стан з критикою», на культивування «критики компліментарної» і тому подібні явища.

Переліком імен і творів обмежився також єдиний з «молодих» доповідачів, 36-літній поет Борис Олійник. Заявляючи, що «українська радянська поезія ішла по висхідній», що «високий зріст науки і техніки, загальноосвітнього рівня покликав до літератури талановите поповнення, котре внесло пожвавлення в ритм поезії», і що «сьогодні зріс не лише імпорт, але й експорт нашої духовної продукції», Б. Олійник так і не назвав головних представників і груп, що були ініціяторами й носіями цього пожвавлення і зросту. Поміж десятками згаданих ним імен не знайшлося місця для тих, що найбільш на вирізнення заслуговували, між ними на першому місці Ліна Костенко, позбавлені праці й можливости

друкувати свої твори І. Калинець і В. Стус, відчужені Л. Новиченком В. Голобородько і М. Воробйов і ще десятки молодших, але талановитих поетів, таких, що справді могли б вивести українську радянську поезію на магістралі світової літератури. Проте, навіть і малюючи оптимістичний образ нівельованої тепер соцреалістичними настановами радянської поезії. Б. Олійник, не зміг заперечити наявности «потоку сірятини» в радянській поезії, як і того фактичного становища, що «деякі працівники відділів літератури з гідною подиву впертістю пропагують гірші зразки вчорашнього дня поезії — багатослівні, прямолінійні, пласкі, як письмовий стіл, вірші, де поезія й не ночувала, зате ж тема — на часі».

Інтересні для розвитку радянської драматургії і для стану радянського театру, кіно й телебачення були подані драматургом Миколою Зарудним в його звітній доповіді на цю тему числа й зауваження. Заявляючи, що за міжз'їздовий період в театрах УРСР поставлено 234 п'єси, М. Зарудний ствердив, що за писання драматичних творів береться «й безсмертне плем'я графоманів, яке не залишає поза своєю пильною увагою жодного жанру, включаючи й анонімки на недремних редакторів і завлітів». Ще виявив доповідач, що всю драматургічну продукцію розглядає і схвалює репертуарно-редакційна колегія Міністерства культури УРСР і що вона за чотири роки одержала й розглянула 1 329 п'єс, із яких схвалено всього 189 оригінальних п'єс і 143 переклади. Проте, якщо мова про репертуар радянських театрів, то українська радянська п'єса мала в ньому в 1967 році тільки 23,9%, у 1968 — 19,3%, у 1969 — 19,2. У 1970 році — з огляду на ювілейний ленінський рік це процентне відношення трохи покращало, збільшившися до 27%, алеж виглядів на утримання такого відношення в майбутньому немає.

Розвиток радянської літератури — за ревеляціями М. Зарудного — не обмежується тільки продукованими письменниками п'єсами. Є ще й друга сторінка медалі. «Разом з хорошими творами, — казав доповідач, — до театрів надходить невпинний потік типових драморобських виробів і перекладної макулятури, і зупинити його ми не можемо, бо пропускають його живі люди, зі своїми смаками й уподобаннями, а драматургічний ремісник зараз пішов хитрий. Він присвячує свої описи (мало б бути: опуси — Б. Кр.) дорогим для всіх актуальним темам, важливій проблематиці, але все це лише ілюстративні повідомлення про ті чи інші життєві події, прославлених героїв, без будь-яких поетичних узагальнень, яскравих людських образів. Не відаю, з яких міркувань і як, але такі, з дозволу сказати, твори попадають на сцену наших театрів і компромітують сучасну драматургію». Це так — про театральну драматургію. Не кращої думки М. Зарудний і про телебачення, у програмах якого виконуються «низькопробні опуси», а «на естраду ще знаходить дорогу сіре, примітивне слово, сумнівної якости гумор».

Про «літературу для дітей і юнацтва» доручено звітувати на з'їзді не надто пов'язаному з цією ділянкою прозаїкові Юрієві Збанацькому. Кланяючись і дякуючи партії за піклування над розвитком літератури для маленьких читачів і П. Шелестові за вислухану з «великим хвилюванням» промову, «в якій висловлено теплі, добрі і разом з тим погосподарському турботливі слова про літературу для дітей», Ю. Збанацький ствердив знову характерний для сучасного стану літературного життя в УРСР факт: «недостатній приплив молодих творчих сил» у дитячу літературу, а то й неувагу творчої молоді до неї. Підтягуючи за П. Шелестом, вдарив Ю. Збанацький і по редакції 8-томної «Історії української літератури», що вона не дозволила секції дитячої літератури попередньо ознайомитися з макетом, висловити свої зауваження до тексту цієї праці.

Мало оригінальною і подібною за спрямуванням до попередніх була і вже згадувана вище звітна доповідь провідного радянського критика, доктора філологічних наук, члена-кореспондента АН УРСР Леонида Новиченка п. н. «Проблеми і завдання критики». Попадаючи в тон першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста, Л. Новиченко повторив дослівно висловлену ним же критику 8 тому «Історії української літератури»: «вияви певної тенденційности, необ'єктивности, зайвої помпезности». Подаючи, з одного боку, дані про книги, видані у звітний час, з 1967 по 1970 рік (мовляв, у республіці вийшло 242 з літературознавства й критики, у тому числі 135 присвячені розглядові явищ і проблем радянської літератури), Л. Новиченко визнав водночас із цим, що безпристрасні числа свідчать і про інше: серед такої великої кількости праць можна нарахувати не більше півтора десятка справді літературно-критичних праць. Так само, говорячи про «відрадне поповнення критичних лав молодими здібними силами, щоправда, менш помітне з кількох останніх років», Леонид Новиченко не згадав ніже словом про ту велику когорту талановитих і здібних літературних критиків, що були примушені відійти від літератури, переслідувані, цьковані, позбавлювані праці й можливости виступити з своїми статтями і дослідженнями в періодичній пресі. Включала ж ця когорта між іншими такі імена, як Іван Світличний, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Анатолій Шевченко. Із складу редакційної колегії «Літературної України» викреслено з початком 1970 року без будь-яких пояснень прізвище одного з найбільш талановитих молодих радянських критиків — Маргарити Малиновської. Із довідника «Письменники радянської України» (в-во «Радянський письменник», К., 1970) вирізано сторінки із прізвищем Віктора Іванисенка, співробітника Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, автора багатьох праць з літературознавства і літературної критики. Правдоподібно, така доля чекає й атаковану тепер Л. Новиченком Олену Никанорову, яка виступила на за-

хист «тихої поезії» семидесятників, чи й таких критиків, як Микола Ільницький, Анатолій Макаров, Любомир Сеник, що їм Л. Новиченко закинув у своїй доповіді «неприпустиму замкнутість критичної думки у межах внутрішньо-естетичного ряду». Чи ж треба тоді дивуватися, що в таких обставинах радянська критика, репрезентована, за ствердженням Л. Новиченка, понад 110 іменами критиків і літературознавців, «пасивна», що «вона не встигає за літературним процесом, мляво й невпевнено втручається в нього»?

Про перекладну літературу ніякої доповіді не було. Згадував про неї тільки дехто з промовців.

Огляд звітних доповідей можна б на цьому закінчити, але, може, краще доповнити виведену доповідачами картину деякими даними й числами, поданими в доповіді голови мандатної комісії Андрія Головка і в доповіді Івана Цюпи «Про роботу ревізійної комісії СПУ». Порівняння обидвох доповідей виявляє плутанину з кількістю членів СПУ. Головко подав, що на час V з'їзду СПУ об'єднувала 770 членів, а тепер об'єднує 858, тобто що вона збільшилася на 88 членів. І. Цюпа, подаючи ті ж цифри — 770 і 858, ствердив, що за звітний час «СПУ зросла на 142 письменники», тобто на 54 більше, як подав Головко. Якщо взяти до уваги згаданих О. Гончарем 47 померлих членів СПУ, то все ж залишається невиясненою доля сімох письменників.

Із загальної кількости — 858 членів СПУ — 448, тобто понад половина, об'єднуються в одній тільки Київській обласній організації. На з'їзд були скликані всі 858 членів СПУ, але, як ствердив А. Головко, прибуло тільки 738 і не взяло участи «з різних причин» 120 членів. Прибулі 738 делеґатів поділялися за національним складом: українці — 556, росіяни — 90, євреї — 72, інші національності — 20. З них пишуть українською мовою 590, російською 126, єврейською — 15, іншими мовами — 7, тобто кількість тих, що пишуть українською й російською мовами, збільшена за рахунок євреїв (57) та «інших» (13). У порівнянні з п'ятим з'їздом, що в ньому брало участь 698 літераторів, тобто на 40 менше, як тепер, у числі яких було 521 українець і 98 росіян, кількість росіян між делеґатами з'їзду 1971 року була менша супроти 1966 року на 8 осіб, а кількість євреїв і тепер була така сама — 72 письменники, із яких вже тільки 15 (проти 18 в 1966 році) пишуть єврейською мовою. За жанрами делеґати шостого з'їзду поділялися на: 303 прозаїків, 257 поетів, 31 драматургів, 94 критиків, 53 перекладачів. За ста́ттю було 668 чоловіків і 70 жінок. За партійним станом — 467 членів КПРС, 8 членів ВЛКСМ і 263 безпартійних.

Цікаві й інколи ревеляційні були дані голови ревізійної комісії СПУ Івана Цюпи. Стверджуючи, що книжкова продукція в порівнянні з 1966 роком зросла дуже непомітно (у в-ві «Радянський письменник» всього на 17 творів, або на 4 відсотки), І. Цюпа нарікав на загрозливу... нестачу папе-

ру, на недостатні тиражі (всього 3—5 тисяч для поетичних збірок і 15 тисяч для прози), на повільну роботу видавництв («Від подання рукопису до виходу книжки в світ минає рік і більше»). Реверяціями були повідомлення І. Цюпи про виявлені «глибокою ревізією», проведеною окремими установами уряду УРСР, «порушення фінансової досципліни» не тільки в Ірпінському будинку творчости, але навіть у діяльності журнала «Всесвіт». Цим останнім І. Цюпа відкрив частково причину проведених напередодні шостого з'їзду, під час нарад VII пленуму правління СПУ, змін у складі редакції журнала «Всесвіт», із якої був усунутий довголітній гол. редактор цього журнала, ославлений і зненавиджений серед молоді за свої наклепницькі статті в період «культу особи» Олекса Полторацький (на його місце призначено поета Дмитра Павличка). Виявляючи «чимало недоліків» у роботі періодичних видань СПУ — «Літературної України», «Вітчизни», «Всесвіту», «Радуги», І. Цюпа ствердив, що «показовим щодо цього є журнал „Всесвіт". Після глибокого аналізу стану справ було піддано суворій і справедливій критиці діяльність редакції, вказано на порушення фінансової дисципліни тощо». В чому виявилися ці фінансові порушення редакції «Всесвіту», І. Цюпа не згадав; хоч було б цікаво, бо появляється журнал фінансовими засобами офіційного видавництва «Радянський письменник»...

Крім доповідачів, виступали на шостому з'їзді з промовами ще деякі письменники, головне керівники обласних організацій СПУ, представники письменницьких спілок з інших радянських республік, репрезентанти армії, уряду, колгоспів, професійних робітничих і художніх спілок тощо. Промови їх, як і звітні доповіді, надруковані за скороченими стенограмами в «Літературній Україні» (чч. 40, 41, 42 від 20 до 25 травня ц. р.). Усіх промов (не враховуючи доповідей, промов П. Панча й О. Гончара і програмової промови П. Шелеста) було 45. Показовим для усіх цих промов був ляйтмотив прославляння, інколи навіть із виявами низькосхиляння, а то й холуйства, вислуханої із обов'язковим «схилюванням» промови першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста. Нав'язували до цієї промови, згадували її по кілька разів не тільки доповідачі, але й майже усі промовці. «З великим хвилюванням» слухав промову П. Шелеста Ю. Збанацький. «Глибокою і важливою» назвав її Л. Новиченко. «Щирим і правдивим словом... перейнятим турботою про розвиток і долю красного письменства» визначив цей виступ Шелеста львівський поет Ростислав Братунь. Про «свіже і велике враження від промови П. Ю. Шелеста», в якій «з граничною чіткістю були визначені партійні вимоги до художньої літератури й критики», говорив літературознавець Ігор Дзеверін, гол. редактор журнала «Радянське літературознавство». «Вимогливу й водночас щиру турботу партії про наше письменство» відчув у промові П. Шелеста поет Дмитро Павличко,

призначений напередодні з'їзду на головного редактора журнала «Всесвіт». «Принципову, важливу й глибоку промову» Шелеста вихваляв російськомовний письменник Федір Зарата. «Чудесною» визначив її гуморист Олександер Ковінька. «З почуттям глибокого задоволення» згадували «чудову» і «яскраву промову Петра Юхимовича Шелеста» і закарпатець Юрій Мейгеш, і російськомовний байкар Олексій Малін, і навіть представник Союзів письменників СРСР і РСФРР Георгій Марков, гість із Москви.

Деякою, правда досить притишеною увагою користувалося на шостому з'їзді питання української мови, що про нього так відкрито й широко говорили на попередньому з'їзді. Згадував не так про важке становище, як ... стилістичне занедбування української мови в Українській РСР, Олесь Гончар у вступній промові, нарікаючи, що «чи не забагато в нас мовного шлаку, словесної тирси, сірого канцеляриту, збитого з літературних штампів та загальників», і стверджуючи тільки, що «частина наших читачів втрачає контакт із рідною мовою». Проблемі збіднювання української мови в літературному побуті був присвячений майже в цілості виступ прозаїка Костя Гордієнка, ясна річ з посиланням на висловлену П. Шелестом на XXIV з'їзді КПРС вимогу плекати «народне слово». На засмічення літературної мови «різними архаїзмами і діялектизмами» нарікав Дмитро Павличко. Проте ніхто з доповідачів й учасників дискусії під час шостого з'їзду СПУ не відважився згадати про важке становище української мови в загальному, про її повне занедбування особливо у державному і в громадському житті, а також у шкільництві, зокрема вищому.

Не було майже ніякої мови на з'їзді про такі актуальні й сьогодні питання охорони пам'яток української історії, культури і природи. Єдиний Михайло Стельмах журився непомірним збільшенням армії мисливців і поголовним майже винищенням зайців у лісах УРСР. «Вже тепер навіть на Волині, — казав він, — отам, де з зеленої душі лісу виколихалась „Лісова пісня", на сто гектарів соснової краси маємо аж ... по два зайчики».

Були згадані в промовах деякі конкретні питання, але дуже несміливо і звичайно в сфері «побожних побажань». Згадки О. Гончара про існуючий і зліквідований згодом режимом київський Інститут Книгознавства і ствердження Віталія Коротича, що даремне говорити про шанування сторіччя Агатангела Кримського в той час, «коли ми втратили сходознавчу школу, створену Кримським на Україні», і нагадування їх обох про те, що ці установи варто б відновити, пролунали на з'їзді без будь-якого відгомону і наслідку.

Куди більшою увагою, як проблеми мови чи культури, користувалися на з'їзді питання «ущербної», тобто не чіткої і не витриманої з погляду партійности і соцреалістичних настанов літератури. Відомий «ущербний» роман Романа

Андріяшика «Полтва», друкований у харківському «Прапорі» і передрукований цього року на сторінках «Сучасности», був засуджений ще раз П. Загребельним за ... «суб'єктивістськи-викривлено відтворені важливі аспекти революційної історії західніх земель України». Згадував трохи лагідніше про «Полтву» також Л. Новиченко, б'ючи М. Шатилова за прихильну рецензію на цей роман у «Вітчизні» і за те, що він забув «звірити образи твору з історією, з серйозними ідейно-політичними критеріями». Таврував «Полтву», не називаючи ні її, ні автора, також Р. Братунь зі Львова. Зазнали критичних зауважень з боку П. Загребельного і такі прозові твори останнього періоду, як повість «Іван» закарпатського письменника І. Чендея, роман «Катастрофа» В. Дрозда і навіть історичні романи Романа Іваничука «Мальви» та Романа Федорова «Турецький міст».

Характерний для сучасного стану радянської літератури був виступ радянського гумориста, репресованого у 1930-их роках Олександра Ковіньки. У своїй промові він ствердив ні більше, ні менше — тільки факт, що «не тільки зі шпальт, а й радіопередач зник сміх», що «зараз на шпальтах газет ви усмішки не зустрінете, гострого фейлетону, дотепних гуморесок також». Покликаючися на «правдиві і слушні» слова П. Шелеста, О. Ковінька доводив конечність «скликати симпозіюм або нараду, визначити, які шляхи сміху, в чому його сила». Чи була прийнята ця вимога О. Ковіньки, у звідомленнях не подано. У резолюції з'їзду вона не згадується.

Якщо ж ідеться про загальне спрямування шостого з'їзду СПУ, то в ньому, поруч зформульованих П. Шелестом настанов і директив про партійність літератури і її зв'язок з життям, розгорнутих і повторюваних у доповідях і промовах, чи не найважливіше місце посідала проблема боротьби з діями й затіями українського «буржуазного націоналізму». «Наші ідейні вороги за кордоном, — попереджав П. Шелест, — не гребують ніякими засобами, щоб духовно роззброїти радянських людей, притупити їхню класову свідомість, послабити революційний ентузіязм, посіяти в людських душах скептицизм та аполітичність». За «паніматкою йде молитва гладко», казали поляки, і за Шелестом, у тон і в голос його, засуджували цей клятий «буржуазний націоналізм» й інші доповідачі і промовці. «Самозванних зарубіжних меценатів» таврував П. Загребельний за «укладання всіляких антологій», в яких література радянська представлена тільки творами «літературного призову після шістдесятого року». Громив «цілі легіони найманих „совєтологів", серед яких бачимо й старих майстрів брехні та провокації — українських буржуазних націоналістів», також критик Л. Новиченко, закликаючи письменників України відповідати їм активною наступальною боротьбою і пильністю. Засоби й методи веденої з Мюнхенів та Нью-Йорків «витонченої ідеоло-

гічної боротьби» з'ясовував у своїй промові режимний комісар від літератури Василь Козаченко, стверджуючи, що «найотруйніші стріли, які кидали в наш табір найзапекліші ідеологічні вороги, були, як правило, загорнуті у вату всіляких застережень, порад та вболівань за долю митця, за долю „справжнього", „високого", „чистого" мистецтва і „чистої" естетики». Проте з найбільшим «завзяттям» вдарив по закордонних «уболівальниках» за українську культуру, по тих «хто звив свої осині гнізда по імперіялістичному боці барикади» й «особливе зацікавлення й увагу приділяють літературі», Ростислав Братунь, колишній гол. редактор львівського «Жовтня», а тепер голова львівської обласної організації письменників. Згадуючи про відбутий у Нью-Йорку в листопаді 1970 року з'їзд Об'єднання українських письменників «Слово» і про те, що на ньому говорилося про «згуртування українських письменників на еміґрації на засадах вільного творчого вияву в протилежність до невільного стану українських письменників на рідній землі», Р. Братунь назвав українських еміґраційних письменників «безбатченками, яких вільна українська земля вимела на смітники історії і яких субсидують заокеанські центри ідеологічних диверсій». Громив запопадливий Р. Братунь також і автора цього огляду й переданих через радіо його коментарів про українську радянську літературу між з'їздами, мовляв, ці коментарі не потребують коментарів, але прізвища його в надрукованому у «Літературній Україні» тексті промови Р. Братуня не згадано. Повний текст цієї промови й «розгрому» Б. Кравцева був переданий тільки Київським радіо. До речі, підписаний автор цього огляду, стверджував у своїх радіокоментарях те ж саме, про що говорив на шостому з'їзді Р. Братунь, що «цілий ряд важливих проблем, які порушувалися на минулому з'їзді чи на пленумах правління під оплески, були поховані на сторінках стенограм».

Будуть поховані на сторінках стенограм також і ті нечисленні вже проблеми, що їх обговорював шостий з'їзд Спілки письменників України. Ґарантією цього може бути й особовий склад новообраного правління СПУ, до вужчого складу якого увійшли й деякі відомі руїнники й затискувачі літературного життя й розвитку. На голову правління був обраний відомий Юрій Смолич, 71-літній прозаїк, донедавній голова аґентурного «Українського товариства культурних зв'язків з закордоном», а тепер його ж президент, сталінський і теперішній орденоносець. На першого заступника його обрано погромника молодих творчих сил Василя Козаченка. Трьома дальшими заступниками стали П. Загребельний, Ю. Збанацький, Б. Олійник. На секретаря правління по організаційних питаннях обрано цілком невідомого досі в літературних колах «прозаїка» Івана Солдатенка, що був прийнятий в члени СПУ щойно в червні 1970 (народжений 1931 в м. Борисполі на Київщині). Із 29-особо-

вої президії правління СПУ виключено таких її дотеперішніх членів, як І. Драч, В. Коротич, І. Ле, А. Мороз й О. Підсуха, і введено до її складу більш «випробуваних» і «надійних»: цілком невідомого із реєстрів членів СПУ О. Бандуру і таких «добре відомих», як Л. Дмитерко, М. Шамота і ще Б. Олійник, і менше відомих, як О. Мусієнко та І. Солдатенко. Виключні з президії І. Драч, В. Коротич, І. Ле й О. Підсуха залишилися тільки членами загального 70-особового правління, як також залишився в його складі усунутий з посади гол. редактора «Всесвіту» Олекса Полторацький. Проте, зникли з складу правління такі його дотеперішні члени, як Іван Чендей, автор громленої повісти «Іван» та російськомовний письменник киянин Віктор Некрасов, той, який відважився був виступити на оборону репресованих діячів культури.

У такій прочищеній і «відмолодженій» гарнітурі новообране правління СПУ, треба думати, виконає повністю поставлені йому керівництвом партії й органами КДБ завдання.

Злигодні Юрія Яновського

Юрій Смолич

Шостий з'їзд письменників України, що відбувався в травні ц. р. в Києві, був показовий тенденцією режимного керівництва до закріплення партійно-адміністративного затиску над радянською літературою. Про наявність цього затиску — репресій, цькувань і загроз виключення із СПУ, що їх зазнають останніми роками українські радянські письменники, свідчать численні факти засуджування окремих авторів і їхніх творів — до з'їзду на сторінках радянської преси і під час з'їзду у виступах окремих доповідачів і промовців. Для характеристики цього творчого «клімату», що є прямим продовженням таких же злигоднів у недавньому і сталінському і післясталінському періодах, передруковуємо із книжки Юрія Смолича «Розповідь про неспокій триває. Частина друга: Дещо з двадцятих, тридцятих і дотепер в українському літературному побуті», виданої в Києві 1969 року, розділ «Яновський» із розповіддю про дошкульні злигодні — цькування й інші моральні репресії, що їх зазнавав Юрій Яновський, клясик української радянської літератури, впродовж усього свого творчого життя, починаючи з 1927 року аж до самої майже смерти в 1954 році. Злигодні, що їх витерпів Юрій Яновський, достеменно ж такі, як їх зазнає багато сучасних радянських письменників і критиків, зокрема ж поетів — шестидесятників і семидесятників. Спогади Юрія Смолича, що у висліді VI з'їзду СПУ був обраний на голову його правління, передруковуємо без будь-яких змін, із пропущенням тільки деяких несуттєвих для теми фраґментів. Залишаємо також правопис оригіналу. — Редакція.

Яновського тепер ми згадуємо раз у раз, у кожному огляді української літератури, принагідно до будь-якої літературної події. Радянська класика? Яновський. Новаторство? Теж Яновський. Лідер української радянської романтики. Хранитель традицій української літературної минувшини. А коли шукають найвиразнішого свідчення розмаїтості та багатства літературних стилів у межах соціалістичного реалізму, то вже неодмінно посилаються на Яновського. І в кожній згадці, в кожнісінькому слові про Яновського — хвала ...

П'ятнадцять і двадцять п'ять років тому Яновського теж згадувано раз у раз, постійно і настирно, в кожнісінькому літературному огляді і без огляду на літературу — теж. Тільки ж згадувано аж ніяк не з хвалою.

Під постійним огнем гострої, дошкульної критики проминуло, власне, майже все творче життя цього, нині визнаного класика української радянської літератури, її нині хвального найпершого романтика, автора багатьох — як визнано тепер — літературних шедеврів. Проминуло майже все творче життя — аж до дня одержання Державної премії п'ятдесят другого року. В п'ятдесят четвертому Яновський вмер.

Мені здається, я можу безпомилково пригадати день, відколи й почалися злигодні Юрія Івановича. Точно пам'ятаю і день, коли вони закінчилися.

Колишня належність до семенківського «Комункульту», до ВАПЛІТЕ, «Літярмарку», «Пролітфронту», — то вже потім, «за сукупністю», було вписано до постійно і безвідмовно діючого проти Яновського акту обвинувачення: в цьому він лише поділив гірку долю з усіма іншими колишніми «комункультівцями», «ваплітовцями», «пролітфронтівцями» чи «літярмарчанами». Не були також виключним приводом для постійних нагінок і його, письменника Яновського, помилки та хиби, за які його критиковано. Критиковано інколи справедливо, а здебільшого несправедливо. Злигодні Юрія Івановича почались на одному з частих у ті двадцяті й тридцяті роки літературних диспутів, коли тільки-но з'явилось визначення «письменники — інженери людських душ». Свій виступ на диспуті (загального змісту цього виступу не пригадую) Яновський закінчив такими словами до членів ВУСППу, з якими сперечався, — цитую з пам'яті, але думаю, що дослівно: «Партія закликає нас бути *інженерами* людських душ, а ви хочете, щоб ми біля людських душ стояли *міліціонерами*...»

То був, мабуть, взагалі останній прилюдний виступ Юрія Івановича.

Отак і почався тернистий шлях у пожовтневій українській літературі одного з її найбільших талантів.

— Це — гіркі слова, але як не сказати їх, коли випадок з Яновським — чи не найяскравіший приклад тієї шкоди, якої завдали в свій час радянській літературі (та чи ж тільки самій літературі!) «напостівство» та голобельна — спрямована на відштовхування від радянського життя інтелігенції — практика «максималістів» із РАППу та ВУСППу?

Яновський — вразливий, імпульсивний, дещо фанатичний — відразу став дибки, кинувся в протест, та людина вдачі не активно-дійової, а пасивно-споглядальної, трагічних дурниць, на щастя, не наробив — тільки заховався у власну шкаралупу, затулився панциром і поринув у «кипіння в собі самому». Колись безоглядний романтик, тепер він почав приймати все насторожено, упереджено — з огляданням, з недо-

вірою, ба й скепсисом, а то й з недвозначним запереченням «а пріорі».

Злигодні били Юрія Івановича хвилями: накочувались — пекли сіллю справедливої критики, ранили гострою рінню несправедливого критиканства — і хвиля наче облягала, западала, відкочувалась на якийсь час. А тоді знову і знову... «Цунамі» обрушилась аж сорок сьомого року. І мало не затопила назовсім.

Юрій Іванович реагував болісно, інколи навіть трагічно, але почуття гумору не зраджувало його: запас іронії він мав не тільки для інших, але й до себе самого.

Пригадую, вже в час війни, в перших днях січня сорок третього року, в Уфі був скликаний «воєнний» пленум Спілки письменників України. Юрій Іванович жив на евакуації в Уфі — редагував журнал «Радянська література». Я був на той час аж у Середній Азії, в Алма-Ата, дістав виклик і теж рушив на пленум. Юрію Івановичу я віз подарунок: два десятки знаменитих яблук «алма-атинський апорт Симиренка». Я знав з листів Юрія Івановича, як він бідує матеріально, як сутужно в Уфі з харчами і як бракує йому, з його здоров'ям, вітамінів. Тож мій подарунок був не просто символічний, але мав важливу практичну мету.

Поїзд прибув на станцію Уфа пізно вночі, але Юрій Іванович зустрічав мене на вокзалі. Тут, у Приуралліі, панувала страшна зима, лютий мороз ступнів на двадцять п'ять — тридцять, ще й настирний вітер із заметіллю. Йти до міста, до хатинки на околиці, де мешкав Яновський, було далеченько — кілометрів зо три, вітер валив з ніг, мало не зривав з нас наші демісезонні благенькі пальта, — і ми вирішили мій багаж залишити до ранку в камері схову. «Багаж» — то був одним-один рюкзак, точніше — солдатський «вещмешок»: насподі трохи білизни, а зверху — оті двадцятеро величезних, пригарних, соковитих яблук. Я похвалився ними Юрію Івановичу — розв'язав торбину перед тим, як здати її до схову. Юрій Іванович взяв два — для себе і для дружини, — а решту ми залишили в рюкзаку до ранку.

Вранці ми знову прийшли вдвох, подали квитанцію і одержали мій рюкзак. Дивина! — був він у два рази менший, якийсь «хирлявий», а в боці зяяла чималенька дірка... Яблук — жодного — в рюкзаку не було. Пацюки! Вони аж снували по долівці в приміщенні камери схову, і дівчина, яка приймала речі, раз у раз відгонила їх від себе ногами. Пацюки почули аромат соковитого яблука, протрубили дірку в мішку і за ніч поїли всі яблука.

Дуже був засмучений Юрій Іванович.

І тепер щоразу, як била Юрія Івановича чергова хвиля літературних і громадських злигоднів, Юрій Іванович неодмінно казав мені, гірко посміхаючись:

— Знову з'їли пацюки мої яблука...

Втім, до іронії над самим собою, над своїм трудним становищем чи з приводу несправедливостей до його особи

Яновський вдавався не так часто, — був він характеру неприступного, вдачею — образливий, а підчас і амбітний.

Ми познайомилися з Яновським, либонь, року двадцять п'ятого, коли вони вдвох з Миколою Бажаном уперше приїхали з провінціального тоді Києва до тодішньої столиці Харкова. Якщо не помиляюсь, Яновський працював тоді над першою своєю поетичною збіркою «Прекрасна Ут». Був він тоді студентом політехнікуму — стрункий, ставний юнак з кучмою хвилястого волосся, в потертій чорній шкіряній тужурці. В тій тужурці, в роки громадянської війни, шістнадцятилітній Юра їздив по селах Єлисаветградщини — продагентом, інспектором РСІ: збирав продподаток, вигрібав хліб з куркульських ям — годувати Червону Армію на фронтах від Балтійського до Чорного моря та пролетарів у рідному Єлисаветграді, в Петрограді та Москві.

Приятелями стали ми з Яновським геть пізніше, після його роботи на кіностудії в Одесі та ВУФКУ в Харкові — коли вже зійшли зі сцени всі «комункульти», «вапліте», «пролітфронти», «літярмарки» та інші нові генерації і запанував у всій українській літературі самий тобі ВУСПП, а ми — в позавусппівському остракізмі — стали ізгоями літературного процесу і були оголошені «попутниками».

Тридцять четвертого року столицю України повернено з Харкова до Києва, переїхала до Києва і вся верхівка літератури — тоді вже безгрупова, під егідою Оргкомітету майбутньої єдиної Сліки письменників, — а нас з Яновським залишено в Харкові. Відтоді ми з Юрієм Івановичем і стали нерозлучні.

Літнього часу ми щороку їздили відпочивати чи лікуватися разом — до Залізноводська на Кавказі, до будинків письменників в Одесі, в Хості на Ірпені або на дачу в Биликах (Ліщинівці) на Полтавщині.

Чимало ми з Яновським і поподорожували.

Наприкінці літа тисяча дев'ятсот тридцять п'ятого року — вп'ятьох — Яновський, я, Дикий, Муратов і Юхвід — зробили велику подорож автомашинами по Україні: Харківщина, Сумщина, Полтавщина, південь Київщини, Дніпропетровщина і Криворіжжя.

Влітку тридцять шостого — автомашиною вчотирьох: Яновський, я, Мате Залка і Зенькевич — по містах і селах Полтавщини.

Сорок четвертого року, в дні війни, ми об'їхали Закарпаття — тоді ще не радянське — з півночі на південь: від польського кордону за Перечином та Люмшорами і до кордонів угорського і румунського — за Хустом і Раховом.

Та стоваришували нас, певна річ, не мандри, не лікувальні процедури й навіть не спільні поневіряння в «позавусппівському остракізмі», а найбільше — нехай це не видасться тільки гострим слівцем — саме те, що ми постійно сперечались та сварились: ми ж бо були характерами абсолютно різні, неподібні були й всі наші уподобання та сма-

ки, діаметрально протилежні наші творчі позиції в шуканні та виробленні літературного стилю. На цьому я дозволю собі нижче спинитись докладніше.

А втім, сварились та сперечались ми і тоді, коли наші погляди та принципи абсолютно збігались — у великому чи малому.

Ми, справді, сперечалися з Юрієм Івановичем завжди, достоту — день у день, бо ж день за днем були ми нерозлучні, ми сперечалися з кожного приводу, але найменше наші суперечки торкались питань літератури, бо позиції наші в літературі, наші літературні уподобання були абсолютно різні. До того ж Юрій Іванович взагалі не полюбляв вдаватись у теоретизування і в теорії літератури розбирався неохоче. Власне, він не вмів чітко і точно сформулювати свої позиції в теоретичних питаннях.

Яновський, як відомо, починав з поезії. Але його поезії, — як, втім, і перші спроби у прозі, — були позначені літературщиною. Мені здається, він починав десь поблизу від акмеїзму; прагнучи до новаторства, він плутав на стежках декадансу; в пошуках оригінальної форми він вдавався до безтілесної абстракції. Він був закоханий в Гріна, і його «Прекрасна Ут» линула під грінівськими «Червоними парусами». В її кільватерній течії пливли, вважаю, і перші новели Яновського. Я вдаюсь до «корабельної» термінології умисне, нехай і з певною іронією, маючи на увазі прихильність самого Яновського до морського і моряцького словника, його романтичну закоханість у море, власне, і не так в саме море, як в образ легкокрилої яхти під напнутим вітрилом у морській далині. «Белеет парус одинокий в тумане моря голубом» — то були улюблені поетичні рядки Яновського, і він проказував їх раз у раз — в хвилини задуми, замріяння, зажури. І це було наче сакраментальне мотто до всієї творчості і до самої натури Яновського: вони виявляли і саму його вдачу і його позиції в суспільному житті. Самотність, відірваність, але разом із тим і кличність вибіленого сонцем, напнутого вітром вітрила, а довкола ж шумує безбережне море — житейське море, голубе і принадне, але туманне й незбагненне...

Напнуте вітрило таланту потроху вивело Яновського на фарватер громадянських мотивів у творчості. З абстрактної, безпредметної романтичної піднесеності перших творів Яновський прийшов до романтики конкретної — видимої оком і відчутної на дотик, реалістичної, — романтики соціальної революції і національного відродження рідного українського народу. Це вже після «Байгорода» і «Майстра корабля», — десь у «Чотирьох шаблях». Втім, саме тут, при перших кроках у справжній літературі, Яновського заспіла невдача — ідейна нечіткість, ідеологічна плутанина. Тоді він ще не дозрів, не здобув ідейного гарту, не роздивився як слід і довкола себе у житті, не розібрався в ньому і не зумів подолати тягар попередніх похибок і незрілих фантазій. Шкода, що «Чотири шаблі» Юрій Іванович не написав пізніше,

вже ідейно загартованим, — то міг би бути шедевр поміж усіх його творів, твір видатної художньої та ідейної сили.

Яновський у прозі був поетом. Це звучить добре, можливо, і насправді добре, бо щедро збагачує емоційну силу прози, але, як на мене, саме тому — попри всю поетичну піднесеність і хвилюючу романтичність — проза Яновського завжди була малопізнавальною (пізнавальність прози вимірює її вагомість, — нехай це буде тільки моя особиста думка!) і постійно хибувала в частині сюжетних інтерпретацій. «Вершники» — чудова книга, але це зовсім не роман, як думав Яновський і як досі трактує дехто з критиків. І взагалі — яке це має значення, роман це чи не роман? Нехай це буде збірка новел — досконалих формально, дуже сильних емоційно, вагомих ідейним змістом: цю книгу високо цінують літературні гурмани, з захопленням читає і залюблений у літературу читач. «Вершники», коли хочете, це поема в прозі, тільки без зовнішніх поетичних прикмет — римування та рядкового ритмування. Всіх інших законів поезії у «Вершниках» дотримано. Шлях Яновського до справжньої прози, вважаю проте, проліг через «Майстра корабля» та «Чотири шаблі», — я обминаю признані тут помилки і хиби цих книг. Хоча і в цих двох книгах Яновський теж залишався поетом. Крім того, «Майстер корабля» змістом надто «особистий», зашифрований своєрідним кодом лірики. Автор наче забув, що, крім його самого та ще Довженка, цю книгу читатимуть і звичайні читачі.

Одверто сказати, я вважав прозу Яновського того періоду надміру вишуканою, пишномовною. Але сказав про це я Юрію Івановичу тільки раз — та й на тому зарікся, бо мало не прийшов нашій дружбі кінець: Юрій Іванович був надто амбітний.

Залагодилася наша сварка на тому, що більше ми ніколи не обмінювалися думками про нашу творчість: я не казав Юрію Івановичу моєї думки про його твори, він мені — про мої.

А стався той інцидент між нами якраз з приводу «Вершників». Яновський на той час був упосліджений як ніколи. Його признано вже і формалістом, і песимістом, і абсентеїстом, навіть — за формулюванням Микитенка — «внутрішнім емігрантом. «Вусппівці» під ту пору якраз вирішували, на котру ж поличку архіву «забутих предків» покласти «колишнього попутника» Яновського, — його вже давно не друкували ніде. Саме за таких «сприятливих для творчості» обставин Юрій Іванович і написав «Вершники». Писав їх Юрій Іванович якось «потай», не признаючись, що працює, і на запити — що пише, відповідав ухильно. А тут прийшов до мене, поклав на стіл грубенький рукопис — півтораста сторінок машинопису — і сказав:

— Прогляньте, будь ласка, Юро. І все мені відверто скажіть. Тут, розумієте, або пан, або пропав. Якщо у них («вусппівців») залишилася бодай краплина совісті, мусять